Coordonator: Costina Creiță

Mihaela Apetroae
Raluca Miruna Bostan
Fănița Cepoi
Monica Iosub
Serinella Zara

Const. C. Bostan
Adina Căşuneanu
Claudia Ciobanu
Simona Manu

Universitas XXI

ADMITERE

BACALAUREAT

EVALUĂRI PE PARCURS

LIMBA ŞI LITERATURA ROMÂNĂ PENTRU EXAMENE: CLASELE IX-XII

Scanned with OKEN Scanner

Editura UNIVERSITAS XXI
Aleea T. Neculai, Nr. 17
universitasxxi@gmail.com

Redactor: Constantin Dram

Tehnoredactare şi copertă: Ozana Staicu

Corectura aparţine autorilor

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
Limba şi literatura română pentru examene :
clasele IX-XII / Mihaela Apetroae, Const. C. Bostan, Raluca Miruna Bostan, ... ; coord.: Costina Creiţă. - Iaşi : Universitas XXI, 2013
ISBN 978-606-538-106-3

I. Apetroae, Mihaela
II. Bostan, Constantin C.
III. Bostan, Raluca Miruna
IV. Creiţă, Costina (coord.)

821.135.1.09(075.35)
811.135.1(075.35)

Scanned with OKEN Scanner

Coordonator COSTINA CREIȚĂ

MIHAELA APETROAE
RALUCA MIRUNA BOSTAN
FĂNIȚA CEPOI
MONICA IOSUB
SERINELLA ZARA
CONST. C. BOSTAN
ADINA CĂȘUNEANU
CLAUDIA CIOBANU
SIMONA MANU

LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

PENTRU EXAMENE: CLASELE IX-XII

Universitas XXI
IAȘI, 2013

Scanned with OKEN Scanner

I. PROZA SCURTĂ
A. BASMUL CULT

Povestea lui Harap-Alb de Ion Creangă

Basmul este o naraţiune amplă, articulare epică a unor evenimente marcate de supranatural, în care personajele, adeseori animale cu comportament omenesc sau fiinţe fantastice precum: zâne, căpcăuni, pitici, obiecte însufleţite etc., poartă valorile simbolice ale binelui şi răului în diversele lor ipostaze.

Povestea lui Harap-Alb, de Ion Creangă, este un basm cult, publicat în revista „Convorbiri literare" (1877), în care sunt valorificate teme şi motive de circulaţie universală, prelucrate în mod original, cu scopul de a conferi operei un pronunţat caracter etic. Pompiliu Constantinescu *(Ion Creangă)* aprecia că „opera lui Creangă, pornind din folclor şi din anume realităţi sociale şi psihologice, depăşeşte folclorul ca şi mentalitatea arhaică a cronicarilor, realizând o structură; ea inaugurează o categorie de sensibilitate, ţâşnind din subconştient, ca dintr-un fel de stil latent al spiritualităţii române".

Deşi poartă numele de „poveste", creaţia lui Creangă surmontează limitele acesteia prin cultivarea fabulosului feeric, prin respectarea schemei arhetipale a basmului fantastic popular. George Călinescu aprecia că această specie epică depăşeşte cu mult romanul, „fiind mitologie, etică, ştiinţă, observaţie morală." *(Estetica basmului).*

Tema basmului – lupta dintre bine şi rău – reprezintă un pretext pentru ilustrarea maturizării personajului Harap-Alb prin asumarea unor experienţe exemplare. Motivele narative specifice sunt: superioritatea mezinului, împăratul fără urmaşi, călătoria, pedeapsa, căsătoria etc. În basmul lui Creangă elementele tradiţionale coexistă cu unele noi, originale.

Povestea lui Harap Alb întruneşte „funcţiile" basmului universal definite de V. I. Propp în *Morfologia basmului*: absenţa (plecarea temporară a mezinului de acasă), interdicţia (sfatul împăratului către fiu de a evita Spânul şi Omul Roş), încălcarea interdicţiei (mezinul nesocoteşte porunca părintelui), iscodirea (Spânul vrea să afle planurile flăcăului), vicleşugul (Spânul se substituie fiului de împărat), prima funcţie a donatorului (tânărul este pus la încercare prin proba podului pentru a i se verifica maturitatea şi curajul), încercarea grea, soluţia (probele sunt trecute cu succes), recunoaşterea (eroul este recunoscut), demascarea răufăcătorului, pedeapsa (falsul erou este pedepsit), căsătoria.

Construcţia stereotipă a subiectului este evidentă: basmul începe cu o stare de echilibru (Craiul trăia liniştit la curtea sa împreună cu cei trei fii); tulburarea echilibrului (Împăratul Verde cere ca unul dintre nepoţi să-i urmeze la tron); desfăşurarea acţiunii de recuperare a echilibrului (Fiul cel mic al craiului primeşte o lecţie de viaţă, trecând prin mai multe probe); restabilirea echilibrului şi răsplătirea eroului (Harap-Alb devine împărat şi se însoară cu fata Împăratului Roş).

Scanned with OKEN Scanner

Acţiunea se desfăşoară linear, succesiunea secvenţelor narative este redată cronologic, prin înlănţuire.

Criticii au remarcat lungimea neobişnuită a operei. *Povestea lui Harap Alb* este de două ori mai mare decât *Stan Păţitul* şi de trei ori mai mare decât *Povestea porcului* şi *Ivan Turbincă*. S-a apreciat că aproape o treime din materialul narativ ar putea fi înlăturată fără ca acţiunea să aibă de suferit; s-ar putea renunţa spre exemplu, la discuţiile lui Harap-Alb cu bătrâna cerşetoare, cu Spânul, cu Sfânta Duminică.

Deşi, în general, descrierile lui Creangă sunt schiţate, autorul oferă şi pasaje unde este preocupat de detaliu: „Harap-Alb, aflându-se cu părere de bine despre asta, aleargă în dreapta şi în stânga şi nu se lasă până ce găseşte un buştean putregăios, îl scobeşte cu ce poate şi-i face urdiniş, după aceea aşează nişte ţepuşi într-însul, îl freacă pe dinăuntru cu cătuşincă, cu sulcină, cu mătăciune, cu poala Sântă-Măriei şi cu alte buruiene mirositoare şi prielnice albinelor".

Originalitatea naraţiunii constă în îmbinarea secvenţelor epice cu cele **dialogate,** realizându-se, astfel, structura **epicului dramatizat.** Caricaturizarea gesturilor, abundenţa detaliilor, plăcerea vorbirii ascund „epopeea poporului român" (*Garabet Ibrăileanu*).

Coordonatele spaţio-temporale sunt vagi, nedefinite: „Amu cică era odată într-o ţară un crai, care avea trei feciori. Şi craiul acela mai avea un frate mai mare, care era împărat într-o altă ţară, mai îndepărtată [...]. Ţara în care împărăţea fratele cel mai mare era tocmai la o margine a pământului şi crăiia istuilalt la altă margine".

În ceea ce priveşte formulele specifice din basmele populare româneşti se constată că Ion Creangă le-a păstrat, în general. Excepţie face formula iniţială simplificată: „Amu cică era odată...". Structura „cică" (provenind din „se zice că") postulează statutul naratorului care nu a fost prezent la evenimentele mitice, ci le-a aflat de la alţii. Forma populară a adverbului „amu" pune în evidenţă paralelismul dintre planul acţiunii (diegezei) şi planul povestirii. Formulele mediane sunt mai ales în versuri:

„Se cam mai duc la împărăţie,
Dumnezeu să ne ţie,
Că cuvântul din poveste,
Înainte mult mai este".

Formula iniţială are rolul de a introduce cititorul în universul ficţional, formula finală îl readuce în lumea reală, printr-o apreciere ironică: „Şi a ţinut veselia ani întregi, şi acum mai ţine încă; cine se duce acolo bea şi mănâncă. Iar pe la noi, cine are bani bea şi mănâncă, iară cine nu, se uită şi rabdă". Formula ascunde obsesia ancestrală a procurării hranei.

O altă trăsătură a basmului este construirea subiectului pe principiul cifrei trei (triplicarea): apariţiile Spânului, încercările la care îl supune acesta pe Harap-Alb, (aducerea „sălăţilor", a capului de cerb, a fetei Împăratului Roş), probele la care este supus eroul de Împăratul Roş (casa de fier, ospăţul pantagruelic,

Scanned with OKEN Scanner

separarea macului de nisip), probele la care îl supune fata însăşi (s-o identifice, s-o păzească, să aducă apă vie şi apă moartă). *Triplicarea* are deopotrivă funcţie estetică – amânare tactică, gradaţie a conflictelor – şi practică – naratorul îşi domină mai bine materialul, dozând efectele fiecărei secvenţe. Se remarcă, în acelaşi ansamblu, prezenţa numerelor magice, simbolice: 3, 12, 24 şi a obiectelor miraculoase grupate câte trei: „trei smicele de măr".

La Creangă, personajele nu mai sunt simbolice, ca în basmul popular, ci au individualitate psihologică, humuleşteană. Încadrându-se în tipologia personajelor din basme (răufăcătorul – Spânul; ajutorul – calul; donatorul – Sfânta Duminică; eroul – Harap-Alb; falşii eroi – fraţii), eroii lui Creangă formează un popor înţelept, răbdător, optimist. Original construite sunt personajele homerice: Ochilă, Setilă, Gerilă, Flămânzilă, Păsări-Lăţi-Lungilă. Autorul le-a ales poreclele astfel încât să definească trăsăturile lor dominante. Descrierea acestor „monştri" este de o savoare inegalabilă: „vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primar cu Chiorâlă, nepot de soră cu Pândilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă, ori din târg de la Să-l-caţi, megieş cu Căutaţi şi de urmă nu-i mai daţi [...]".

N. Manolescu, în studiul *Recitind poveştile lui Creangă*, afirmă: „Geniul humuleşteanului este această capacitate extraordinară de a-şi lua în serios eroii (fabuloşi sau nu, oameni sau animale), de a le retrăi aventurile, de a pune cu voluptate în fiecare propriile lui aspiraţii nerostite, slăbiciuni, viţii, tulburări şi uimiri, adică de a crea viaţa". Protagonistul este văzut în evoluţie, în timp ce restul personajelor reprezintă tipologii umane reductibile la o trăsătură dominantă.

La începutul basmului, statutul eroului este de neiniţiat. Prin prisma vârstei şi a statutului social (mezinul împăratului), el trăieşte într-un univers al inocenţei. Inocenţa şi naivitatea sunt trăsături ale tânărului neexperimentat. Va trebui ca el să treacă prin multitudinea de probe pentru a-şi descoperi calităţile umane deosebite. Naivitatea sa se manifestă în scena întâlnirii cu Sfânta Duminică, în alegerea calului, în întâlnirea cu Spânul.

Lipsa de maturitate iniţială este subliniată prin caracterizarea directă a naratorului: „Fiul craiului, boboc în felul său la trebi de aieste, se potriveşte Spânului şi se bagă în fântână, fără să-l trăsnească prin minte ce se poate întâmpla". Eroul trece într-o altă etapă, devine rob, primeşte numele de Harap-Alb. Podul, pădurea-labirint, fântâna sunt trepte ale iniţierii. Numele său este un oximoron. Combinaţia contrariilor *alb-negru* sugerează ideea de rob, dar şi pe cea de stăpân. Numele, format din două nonculori trimite, de asemenea, la ideea alternanţei dintre rău şi bine, dintre întuneric şi lumină, dintre defecte şi calităţi.

Drumul lui Harap-Alb este o călătorie spre sine, pe parcursul căreia îşi descoperă atribute precum: bunătatea (protejează furnicile şi albinele), curajul şi destoinicia (proba sălăţilor şi a cerbului), onestitatea (îşi respectă jurământul făcut Spânului), sociabilitatea (se împrieteneşte uşor cu Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă).

Pentru a se putea dezlega de jurământ, trebuie să moară (moartea are deci valoare iniţiatică): Spânul îi taie capul pentru divulgarea secretului. Înviat de către fată cu ajutorul obiectelor magice, eroul capătă paloşul, se însoară şi accede la tron.

Harap-Alb nu este un personaj fantastic, ci întruchipare a „omului de soi" (G. Călinescu). Eroul este rotund – evoluează, se maturizează, devine apt pentru condiţia de împărat şi soţ. El primeşte o lecţie de viaţă, celelalte personaje fiindu-i dascăli. Sensul didactic al basmului este exprimat de Sfânta Duminică: „Când vei ajunge şi tu odată mare şi tare îi căuta să judeci lucrurile de-a-fir-a-păr şi vei crede celor asupriţi şi necăjiţi, pentru că ştii acum ce e necazul".

Harap-Alb se situează în antiteză cu Spânul, simbol al răului, viclean, arogant, dictatorial. Nu putem ignora însă că, în ciuda atâtor defecte, Spânul are un rol determinant în iniţierea celui ce va evolua de la statutul de „mezin" şi „boboc" la cel de „crai".

Spânul nu este nici el o fiinţă cu puteri supranaturale (zmeu, balaur). El este exponent al „oamenilor însemnaţi", lipsit de atribute ale masculinităţii, tocmai pentru a se sublinia antiteza cu Harap-Alb. Încă de la început, cei doi sunt configuraţi pe baza unei serii de opoziţii pe schema bine-rău, specifică basmului: naiv – viclean, om bun – om rău, fiu de crai – om comun.

La curtea împăratului Verde cele două personaje fac schimb de roluri: Spânul se dovedeşte un nepot infatuat, maliţios, iar Harap-Alb slugă obedientă. Conştient că fiul craiului îi poate ameninţa poziţia, Spânul se hotărăşte să-l piardă. Cele trei probe la care îl supune pe tânăr nu au finalitatea scontată de uneltitor, ci pun în evidenţă calităţile sale deosebite, specifice mai degrabă unui crai decât unei slugi.

Ceilalţi „pedagogi" care marchează destinul protagonistului sunt craiul (de la care învaţă importanţa corectitudinii şi a onoarei), Sfânta Duminică (îi îndreaptă paşii spre descoperirea propriilor valori), calul (supraveghează evoluţia stăpânului, intervenind numai când este necesar).

Naraţiunea se realizează la persoana a III-a, naratorul este omniprezent, dar nu şi obiectiv, deoarece îşi face simţită prezenţa prin intervenţii, comentarii, unele adresate naratarului (cititorului fictiv). „Aşa cu Harap-Alb şi cu ai săi; poate or izbuti să ieie fata împăratului Roş, poate nu, dar acum, deodată, ei se tot duc înainte şi, mai la urmă, cum le-o fi norocul. Ce-mi pasă mie? Eu sunt dator să spun povestea şi mă rog să ascultaţi". Este remarcabilă nuanţa ludică a naraţiunii: la început naratorul-auctorial se plasează în afara diegezei „pe vremile acelea", dar în final sugerează că a fost invitat la ospăţ: „un păcat de povestariu fără bani în buzunariu".

Oralitatea este o notă inconfundabilă a creaţiei lui Creangă realizată prin dialog, interjecţii („Şi odată mi ţi-o înşfăcă ei, unul de o mână şi altul de cealaltă, şi hai-hai... hai-hai, în zori de ziuă ajung la palat") , autoadresare („Ce-mi pasă mie?"), diminutive cu valoare de augmentative (Gerilă are „buzişoare", pentru Setilă râul de vin este „băuturică"), cuvinte populare, expresii şi ziceri tipice („la Sfântul Aşteaptă", „rău cu rău, dar e mai rău făr' de rău"), dativ etic („mi ţ-o înşfăcă") etc.

Umorul este conferit de plăcerea de a povesti a autorului, de înţelegerea faţă de cele lumeşti, de înclinaţia de a face haz de necaz, de exprimarea mucalită, caracterizări pitoreşti, autopersiflare, situaţiile în care sunt puse personajele.

Scanned with OKEN Scanner

Ibrăileanu a reuşit să surprindă în mod plastic esenţa talentului povestitorului din Humuleşti: „Creangă este un reprezentant perfect al sufletului românesc între popoare; al sufletului moldovenesc între români; al sufletului ţărănesc între moldoveni; al sufletului omului de munte între ţăranii moldoveni". **(A. C.)**

Făt-Frumos din lacrimă de Mihai Eminescu

Conceptul operaţional basm cult: *Făt-Frumos din lacrimă* de Mihai Eminescu

Numele speciei provine de la slavonescul *basni*, având sensul de „scornire", „născocire", subliniind caracterul ficţional al scrierii. Deşi datează încă din Antichitate, basmul a fost redescoperit şi cultivat în epoca romantică, atunci când vor apărea şi culegeri de basme populare. Basmul porneşte de la realitate, însă se îndepărtează de aceasta, propunând o altă lume, guvernată după legi proprii, apropiate de cele omeneşti. În funcţie de personajele care evoluează în aceste opere, basmele pot fi: *fantastice* (dominate de miraculos), *nuvelistice* (apropiate de realitate) şi *animaliere* (ca în legendele totemice). În literatura română, autorii de basme culte sunt numeroşi, la fel ca şi tipologia speciei, care se dezvoltă odată cu preluarea ei de literatura cultă: basmul-feerie (Vasile Alecsandri – *Sânziana şi Pepelea*), basmul-idilă (George Coşbuc – *Crăiasa zânelor*), basmul-parodie (I.L. Caragiale – *Dămult, mai dă dămult*).

Basmul este o specie a genului epic, în proză sau în versuri, de provenienţă cultă sau populară, în care se relatează întâmplările fantastice ale unor personaje imaginare, care se luptă cu forţele răului, pe care le învinge. Începuturile basmului cult în literatura noastră sunt legate de momentul în care chiar culegătorii de folclor devin povestitori, ca în cazul lui Petre Ispirescu, actualizând şi recreând basmul, păstrând funcţiile principale, formulele fixe, oralitatea, dar adăugând o tentă uşor moralizatoare sau aluzii de sorginte livrescă. Scriitorii devin ei înşişi autori de basme, printre aceştia remarcându-se Ion Creangă, Mihai Eminescu, Ion Luca Caragiale, Ioan Slavici, Barbu Ştefănescu-Delavrancea, Mihail Sadoveanu.

În opinia mea, basmul cult – spre deosebire de basmul popular – estompează de cele mai multe ori miraculosul şi fantasticul, oferindu-le o mai mare verosimilitate, şi, în acelaşi timp, reduce caracterul convenţional al unor secvenţe narative, adăugându-le semnificaţii şi efecte specifice literaturii culte. Mihai Eminescu inaugurează specia literară a basmului cult în literatura română prin opera *Făt-Frumos din lacrimă*. Publicat în revista „Convorbiri literare" (15 octombrie – 15 noiembrie 1870), basmul *Făt-Frumos din lacrimă* reuneşte trăsăturile prototipului folcloric cu originalitatea imprimată de autor. Fiind „o oglindire [...] a vieţii în moduri fabuloase" (G. Călinescu), basmul are ca temă iniţierea unui tânăr şi rolul acesteia în lupta dintre Bine şi Rău.

Scanned with OKEN Scanner

Titlul operei reprezintă numele eroului fabulos, cu origine miraculoasă. Procedeul este utilizat în eposul fabulos folcloric, astfel încât şi alte basme (*Prâslea cel voinic şi merele de aur*, *Greuceanu*) conţin în titlu numele protagonistului, de obicei numele celui privilegiat, ales pentru parcurgerea drumului iniţiatic.

Basmul este o specie literară a genului epic, în care realitatea este transfigurată în fabulos, iar personajele sunt purtătoare de valori simbolice. Cu toată diversitatea lor tematică, basmele folclorice prezintă o serie de elemente comune, printre care: formulele tipice de început, mediane şi de încheiere, confruntarea dintre forţele Binelui şi cele ale Răului, finalizată cu triumful celor dintâi. De asemenea, personajele sunt simbolice, reprezentând cele două principii antagonice. Timpul şi spaţiul sunt imaginare, fapt pentru care este favorizată plasarea întâmplărilor narate, având caracter supranatural. Eroul pozitiv are ca sprijin „donatori" care îi facilitează trecerea probelor iniţiatice şi, în drumul său iniţiatic, se poate constata frecvenţa cifrelor magice (trei, şapte, nouă), a obiectelor magice, a nunţii cu final compensator.

Basmul cult respectă prototipul şi funcţiile basmului folcloric, trăsătură reliefată de universul acestei opere. *Făt-Frumos din lacrimă* se caracterizează printr-o situaţie iniţială repetabilă, fixată într-un timp îndepărtat şi neprecizat: „În vremea veche, pe când oamenii, cum sunt ei azi, nu erau decât în germenii viitorului, pe când Dumnezeu călca încă cu picioarele sale sfinte pietroaiele pustii ale pământului – în vremea veche trăia un împărat întunecat şi gânditor ca miazănoaptea şi avea o împărătească tânără şi zâmbitoare ca miezul luminos al zilei".

Aşadar, „în vremea veche", un cuplu împărătesc îşi trăia zilele în durere, din cauză că soarta nu le dăruia un copil (motivul împăratului fără urmaş, întâlnit şi în creaţiile folclorice). Într-o zi, în timp ce îndurerata împărătească se ruga la icoana Maicii Domnului, aceasta din urmă, înduioşată, a lăcrimat şi lacrima fiind sorbită de tânăra crăiasă, la timpul sorocit, ea va naşte un prinţ pe care îl va numi Făt-Frumos din lacrimă (motivul naşterii miraculoase). Conform schemei narative a basmului popular, Făt-Frumos creşte într-o lună cât alţii într-un an, iar când ajunge la vârsta bărbăţiei pleacă în lume (motivul călătoriei iniţiatice). Evenimentul care tulbură echilibrul iniţial este vrajba dintre tatăl lui Făt-Frumos şi un împărat vecin, conflict care dura de cincizeci de ani; aceasta este cauza plecării eroului, hotărât să se lupte cu urmaşul împăratului vrăjmaş. Ajungând însă la palatul acestuia, Făt-Frumos este primit cu bucurie şi tinerii devin fraţi de cruce. În virtutea acestui legământ, Făt-Frumos îl izbăveşte pe împăratul vecin de Muma Pădurilor (care cerea jertfa de copii şi pe care o învinge, în luptă, după ce inversase cele două buţi pline cu apă şi, respectiv, cu putere). Se păstrează astfel eternul conflict dintre Bine şi Rău (prezent în basme), cu victoria celui dintâi. Ca răsplată a vitejiei, Făt-Frumos o primeşte pe Ileana (fiica Mumei Pădurilor) care-i va deveni, mai târziu, mireasă. Şirul probelor iniţiatice pe care trebuie să le depăşească eroul nu se încheiase însă. Rugat de tânărul împărat vecin să i-o aducă pe fata Genarului, Făt-Frumos va fi supus şi la alte încercări: se tocmeşte slugă la o babă, căreia îi paşte

Scanned with OKEN Scanner

iepele, scăpând de moartea făgăduită cu ajutorul împăratului ţânţarilor şi al împăratului racilor (motivul vieţuitoarelor năzdrăvane); la capătul timpului „juruit" îşi alege un cal (din cei şapte) drept plată a muncii sale. Ca şi în basmul popular, calul ales este un slăbănog, o mârţoagă, dar baba pusese în el şapte inimi; cu ajutorul lui, fata Genarului este răpită şi adusă la cel care o iubea. Între timp, Ileana orbise din pricina lacrimilor vărsate de dorul lui Făt-Frumos. Întoarcerea acestuia îi aduce însănătoşirea, iar nunta va constitui finalul compensator.

Astfel, se poate observa că multe dintre „funcţiile" basmului (cum sunt numite de Vladimir Propp) sunt respectate: situaţia iniţială, plecarea eroului de acasă, paguba adusă de un răufăcător, încercările prin care trece personajul pozitiv, lupta lui cu răufăcătorul, victoria eroului benefic, întoarcerea acasă şi nunta; fireşte, întâmplările sunt imaginate, fantastice.

În basmul cult, schema basmului folcloric este îmbogăţită în conformitate cu viziunea artistică a scriitorului sau cu stilul propriu. De aceea, în opera *Făt-Frumos din lacrimă,* Mihai Eminescu îşi impune o formulă plină de originalitate, putând fi relevate mai multe elemente inedite. În primul rând, formula introductivă („În vremea veche, pe când oamenii, cum sunt ei azi, nu erau decât în germenii viitorului"), păstrează timpul indefinit al lui „A fost odată...", dar lipseşte nota de unicitate („ca niciodată") şi proiecţia în fabulos a basmului folcloric („pe când se potcoveau purecii..." sau „pe când făcea plopul pere..."); în schimb, autorul îi imprimă formulei de început o notă filozofică, oamenii fiind priviţi ca posibilitate, aflaţi în germenii viitorului. Asistăm astfel la convenţia basmului (asumată de cititor): acceptarea, încă de la începutul operei, a supranaturalului ca explicaţie a întâmplărilor incredibile.

O altă caracteristică a basmului cult o reprezintă construcţia personajului. Astfel, dacă în basmul popular portretele lipsesc, de data aceasta, fiecare personaj este caracterizat succint, cu ajutorul unor figuri de stil tipic eminesciene: împăratul era „întunecat şi gânditor ca miazănoaptea", împărăteasa are faţa albă „ca o marmura vie", Muma Pădurilor este o apariţie înspăimântătoare în stil romantic („Ochii ei – două nopţi turburi, gura ei – un hău căscat, dinţii ei – şiruri de pietre de mori"). Portretul Ilenei întruneşte, încă din această secvenţă narativă, atributele fiinţei diafane, care pluteşte parcă pe deasupra lucrurilor, din lirica eminesciană de mai târziu: „Haina ei albă şi lungă părea un nor de raze şi umbre, iar părul ei de aur era împletit în cozi lăsate pe spate, pe când o cunună de mărgăritărele era aşezată pe fruntea ei netedă. Luminată de razele lunei, ea părea muiată într-un aer de aur." Specifice stilului eminescian sunt şi pasajele descriptive în care luna, lacul, noaptea, bogăţia coloristică şi mulţimea florală amintesc de creaţia poetului: „Luna răsărise dintre munţi şi se oglindea într-un lac mare şi limpede ca seninul cerului. În fundul lui se vedea sclipind, de limpede ce era, un nisip de aur; iar în mijlocul lui, pe o insulă de smarand, încunjurat de un crâng de arbori verzi şi stufoşi, se ridică un mândru palat, de o marmoră ca laptele, lucie şi albă..." Epitetele („marmoră (...) lucie şi albă", „cerul cernit"), comparaţiile originale („faţa... dulce ca visele mării"), hiperbolele, toate sunt

Scanned with OKEN Scanner

specifice universului poetic eminescian. Făt-Frumos porneşte în lume „horind" şi doinind din fluier, fapt care îi conferă atributele lui Orfeu, dar îl şi plasează în spaţiul românesc prin melodiile specifice.

Protagonistul basmului cult dobândeşte un contur specific, determinat de modul propriu al autorului de a-şi crea personajele. Şi în basmul lui Eminescu, personajele sunt fantastice şi au valori simbolice. Dintre acestea, Făt-Frumos se deosebeşte de personajele similare din alte basme, fiind pus, de la început, în relaţie cu sacrul: se naşte din lacrima unei icoane, pe vremea când Dumnezeu mai umbla pe pământ. La modul fabulos, Făt-Frumos va căpăta proporţii fabuloase, se face „mare cât brazii codrilor" şi pleacă în călătorie cântând din fluier, pentru a restabili armonia lumii. În numele acestui principiu, pune capăt vrajbei cu împăratul vecin, dovedindu-se a fi bun şi drept. Se luptă cu Muma Pădurilor, dovedindu-şi puterile fabuloase şi curajul deosebit. A doua parte a iniţierii sale constă în încercările de a o răpi pe fata Genarului. Surprins de acesta şi aruncat „în norii cei negri şi plini de furtună ai cerului", Făt-Frumos se purifică prin transformarea în cenuşă şi apoi în izvor. Momentul în care Dumnezeu îşi spală faţa în apa izvorului îi aduce lui Făt-Frumos contopirea cu fiinţa divină şi revenirea la condiţia umană.

Un alt element specific basmului, cel al motivului animalului credincios, intervine în tiparul operei pentru a uşura misiunea protagonistului, astfel că Făt-Frumos devine sluga babei care avea şapte iepe. În această secvenţă narativă, ajutoarele lui (împăratul ţânţarilor şi cel al racilor) îi răsplătesc omenia. Revenit cu fata Genarului, la împăratul vecin, Făt-Frumos îşi dovedeşte loialitatea şi respectul faţă de legământul făcut. Făt-Frumos apare la sfârşitul drumului său iniţiatic în ipostaza orfică, impresionând, prin cântecul de fluier, întreaga natură: „văile şi munţii se uimeau auzindu-i cântecele, apele-şi ridicau valurile mai sus, ca să-l asculte, izvoarele îşi turburau adâncul". Cel care pornise să restabilească armonia lumii este învestit în acest moment cu atributul eternizării. Restabilind echilibrul distrus anterior, Făt-Frumos devine şi un întemeietor de împărăţie.

Analizând specificul acestei opere literare, Nicolae Ciobanu, în studiul său *Structurile fantastice ale fantasticului narativ* afirmă: „Apare cât se poate de limpede faptul că basmul *Făt-Frumos din lacrimă* face o sumă întreagă de «aplicaţii» ale fantasticului eminescian absolut pilduitoare." Descrierile artistice, în care predomină epitetele cromatice şi comparaţiile sunt sugestive în acest sens: „Trandafirul cel înfocat, crinii de argint, lăcrămioarele sure ca mărgăritarul, mironosiţele viorele şi florile toate s-adunară vorbind fiecare în mirosul ei şi ţinură sfat lung cum să fie luminile hainei de mireasă; apoi încredinţară taina lor unui curtenitor flutur albastru stropit cu aur. Acesta se duse şi flutură în cercuri multe asupra feţei miresei, când ea dormea, ş-o făcu să vadă într-un vis luciu ca oglinda, cum trebuia să fie îmbrăcată."

Publicarea, în 1870, a basmului *Făt-Frumos din lacrimă* marchează apariţia unei noi specii, a basmului de autor, pe care Mihai Eminescu îl subintitulează *Poveste*. Elemente originale ale acestuia sunt vizibile şi la nivelul limbajului,

Scanned with OKEN Scanner

inovaţiile spectaculoase aduse de Eminescu atingând toate nivelurile textului. Eugen Simion analizează resorturile intime ale operei eminesciene şi conchide că: „fundamental lirică, proza lui Eminescu – luată în totalitatea ei – fixează nu numai un peisaj individualizat, inimitabil, ci şi o tipologie diferenţiată prin latura ei de demonism" (*Proza lui Eminescu*), subliniind astfel influenţele romantismului german asupra operei eminesciene. **(C. Creiţă)**

Particularităţi de construcţie a unui personaj de basm – Făt-Frumos din lacrimă

Opera literară *Făt-Frumos din lacrimă,* de Mihai Eminescu, este un basm cult, având ca sursă de inspiraţie basmul popular românesc. Publicat în 1870 în revista „Convorbiri literare", apoi în volumul postum *Versuri şi proză* din 1890, această operă literară inaugurează în literatura română o noua specie literară: basmul cult sau basmul de autor şi are, în opinia mea, o valoare incontestabilă.

Subiectul este simplu, specific basmelor populare, cu eroi şi motive populare. Deoarece *Făt-Frumos din lacrimă* este un basm cult, având un autor cunoscut, Mihai Eminescu, perspectiva narativă aparţine unui narator omniscient, relatând evenimentele amănunţit. Naraţiunea la persoana a III-a îmbină fabulosul cu realul, personajele având puteri supranaturale sau sunt ajutate de eroi cu astfel de capacităţi: împăraţi şi împărătese, feţi-frumoşi şi fiice de crai, Muma-Pădurilor sau zmei înfricoşători. Acţiunea are la bază conflictul dintre forţele binelui şi cele ale răului, iar deznodământul constă în triumful valorilor pozitive asupra celor negative, în acest basm iubirea învingând toate piedicile. Spre deosebire de specia literaturii populare, care aşeza în prim-plan succesiunea probelor iniţiatice, treptele pe care eroul trebuie să le parcurgă pentru a obţine un nou statut, cel de împărat, basmul cult pune accentul pe construcţia personajului, care capătă individualitate psihologică. „Fir conducător, care creează posibilitatea unei bune înţelegeri a motivelor îngrămădite", personajul „se constituie într-un mijloc auxiliar de clasificare şi ordonare a motivelor" (Boris Tomaşevski, *Teoria literaturii*).

Începutul basmului îl introduce pe cititor în lumea specifică printr-o formulă uşor modificată faţă de cea a basmelor populare, dar care anunţă binecunoscutul motiv al împăratului fără urmaş, care nu lipseşte din stereotipia acestei specii. În vremuri străvechi, trăia un împărat „întunecat şi gânditor ca miază-noapte" şi o împărătească „tânără şi zâmbitoare ca miezul luminos al zilei". De cincizeci de ani împăratul se afla în război cu împărăţia vecină şi era sleit de lupte. Simţindu-şi sfârşitul aproape, împăratul era trist pentru că nu avea copii, „se scula din patul împărătesc, de lângă împărăteasa tânără – pat aurit, însă pustiu şi nebinecuvântat" şi tot „trist mergea la război cu inima neîmblânzită". Într-o dimineaţă, împărăteasa a înălţat rugi fierbinţi la icoana Fecioarei Maria şi, la un moment dat, „o lacrimă curse din ochiul cel negru al mamei lui Dumnezeu". Împărăteasa „atinse cu buza

Scanned with OKEN Scanner

ei seacă lacrima cea rece şi o supse în adâncul sufletului său". După nouă luni, împărăteasa a dat naştere unui băiat „alb ca spuma laptelui, cu părul bălai ca razele lunei" şi i-a pus numele Făt-Frumos din lacrimă care, ca orice erou al basmelor populare, creştea „într-o lună cât alţii într-un an", era viteaz şi bun, cum altul nu se mai văzuse.

Cu un talent deosebit, personajele acestui basm eminescian sunt descrise cu detalii sugestive pentru ilustrarea trăsăturilor, autorul creând portrete literare memorabile. O atenţie deosebită acordă Eminescu conturării personajelor feminine. Astfel, portretul împărătesei este unul romantic, asemănător cu al altor personaje feminine din creaţia sa în proză sau în versuri, scriitorul insistând asupra trăsăturilor fizice, pe care le descrie detaliat şi care au semnificaţii deosebite pentru stările sufleteşti ale eroinei: „Părul ei cel galben ca aurul cel mai frumos cădea pe sânii ei albi şi rotunzi – şi din ochii ei albaştri şi mari curgeau şiroaie de mărgăritare apoase pe o faţă mai albă ca argintul crinului. Lungi cearcăne vinete se trăgeau împrejurul ochilor şi vine albastre se trăgeau pe faţa ei albă ca o marmura vie".

Prin pauze descriptive, Eminescu se opreşte asupra interioarelor „palaturilor" sau ale castelelor împărăteşti, prezentând amănunţit luxul acestora: „candelabre cu sute de braţe, şi-n fiecare braţ ardea câte o stea de foc [...] sala era înaltă, susţinută de stâlpi şi de arcuri, toate de aur, [...] iar boierii ce şedeau la masă în haine aurite, pe scaune de catifea roşie, erau frumoşi ca zilele tinereţii şi voioşi ca horele". Natura este personificată, în armonie cu sentimentele şi trăirile eroilor, participând la emoţiile acestora, fiind ea însăşi un personaj: „Văile şi munţii se uimeau auzindu-i cântecele, apele-şi ridicau valurile mai sus ca să-l asculte, izvoarele îşi tulburau adâncul ca să-şi azvârle afară undele lor, pentru ca fiecare din unde să-l audă, fiecare din ele să poată cânta ca dânsul când vor şopti văilor şi florilor". În acest fel este subliniată capacitatea lui Făt-Frumos de a transfigura lumea prin cântec, de a da o nouă înfăţişare locurilor pe care le străbate.

Eroul basmului românesc este Făt-Frumos, modelul ideal al flăcăului (fiu de împărat sau fecior de oameni simpli). Puterile lui sunt limitate, dar învinge, în final, prin calităţile sale deosebite: forţă şi frumuseţe fizică, onestitate şi modestie, generozitate, dragoste pentru adevăr şi spirit de dreptate. Făt-Frumos din lacrimă este personajul principal şi eroul fabulos care, ca şi în basmele populare, „creştea într-o lună cât alţii într-un an", avea puteri supranaturale, ca atunci când, aruncând buzduganul în sus, „despica bolta cerului", apoi îl prinde „pe degetul mic şi buzduganul se rupse-n două". Spre deosebire de alte personaje de basm, eroul eminescian împrumută trăsăturile flăcăului de la ţară, din spaţiul românesc, care se îmbracă în haine populare şi ştie cântecul din fluier.

Făt-Frumos din lacrimă parcurge un drum iniţiatic, trebuind să treacă probele necesare unei experienţe de viaţă pentru a-şi putea întemeia o familie şi a conduce o gospodărie. Ceea ce-l particularizează este farmecul pe care-l exercită voinicul asupra fetelor, care-i devin devotate, ajutându-l să învingă piedicile. Dacă în alte basme (populare sau culte) în ajutorul lui Făt-Frumos vin Sfânta Duminică,

Scanned with OKEN Scanner

insecte sau alte vieţuitoare mărunte – ca răsplată a bunătăţii şi a ajutorului dat de acesta –, aici femeile sunt cele care îl sprijină cu loialitate. Astfel, flăcăul se îndrăgosteşte fulgerător de fiica Mumei Pădurilor, care îl ajută s-o învingă pe mama ei, sfătuindu-l să schimbe între ele cele două butii, una cu apa, cealaltă cu putere, iar după ce el o răpune pe bătrână, fug amândoi la curtea tânărului împărat.

Aruncându-şi buzduganul înainte „cale de o zi", Făt-Frumos din lacrimă ajunge a treia zi la împărăţia vecină, unde este întâmpinat cu vorbe de bine şi cu bucurie de împărat („frumos ca luna unei nopţi de vară") şi de boierii îmbrăcaţi în haine aurite. Gazda refuză să se bată cu el şi-i propune să lege „frăţie de cruce pe cât om fi şi-om trăi". Făt-Frumos mărturiseşte că el nu se teme de nimeni pe lume, în afară de Dumnezeu, dar împăratul recunoaşte că în afară de Dumnezeu se teme de Muma Pădurilor, „o babă bătrână şi urâtă" care îi năruia împărăţia. El trebuia să-i dea ca bir „tot al zecelea din copiii supuşilor" săi, iar în acea zi urma să vină să-şi ia plata. Pe la miezul nopţii, când Muma Pădurilor a venit urlând înfricoşător, Făt-Frumos a trântit-o cu toată puterea şi a legat-o cu şapte lanţuri de fier într-o piuă de piatră, dar baba a luat-o la fugă peste dealuri, tăindu-şi cale prin păduri, până s-a făcut nevăzută în noapte.

Acţiunea propriu-zisă începe cu episodul în care Făt-Frumos pleacă pe urmele Mumei Pădurilor, mergând „pe dâra trasă de piuă" până ce ajunge la o casă frumoasă şi albă care strălucea în mijlocul unei grădini cu flori. Pe prispă, torcea o fată frumoasă, care îi urează bun venit lui Făt-Frumos, spunându-i că şi gândurile ei „torceau un vis frumos, în care eu mă iubeam cu tine". Făt-Frumos se îndrăgosteşte de ea, deşi află că este fiica Mumei Pădurilor. Fata-i propune să fugă împreună, pentru că, dacă află mama ei, l-ar omorî". Astfel, proiecţia în realitate a visului de iubire pe care îl are fata este sprijinită de motivul apei vii şi al apei moarte.

Împreună cu voinicul, fata schimbă între ele butiile aflate lângă prispă – una plină cu apă şi alta cu putere – , iar când mama ei va vrea să bea putere, ea să ia numai apă, iar el să ia putere. Lupta şi atmosfera sunt fabuloase, căpătând proporţii hiperbolice: întreaga natură s-a zguduit, fata a leşinat, dar Făt-Frumos a adus-o la viaţă doinind din fluier şi culcând-o pe ierburile proaspete şi pe florile înviorate de soarele ce răsărise strălucitor, ca semn al iubirii ce învinsese toate piedicile. Voinicul se duce cu mireasa la fratele de cruce, împăratul cel tânăr, care îi spune, cu lacrimi în ochi, că este îndrăgostit pe viaţă de fata Genarului, „om mândru şi sălbatic ce îşi petrece viaţa vânând prin păduri bătrâne". Atunci Făt-Frumos, ca un adevărat frate de cruce, îşi ia cai ageri „cu suflet de vânt" şi porneşte la drum s-o răpească pe fata Genarului şi s-o aducă tânărului împărat, iar pe Ileana, mireasa lui, o lasă plângând cu lacrimi amare de dorul lui.

Ajuns la porţile castelului Genarului, o fată oacheşă îi deschide porţile şi-i mărturiseşte că o stea îi vestise că va veni Făt-Frumos, din partea împăratului care o iubea. Eroul ia fata şi încearcă să fugă împreună, dar Genarul avea un cal năzdravan cu două inimi şi îi prinde imediat pe fugari. Puterea Genarului nu stătea „în duhurile întunericului, ci în Dumnezeu", aşadar Făt-Frumos nu se putea lupta

Scanned with OKEN Scanner

cu acesta, pentru că nu se puteau înfrunta două forţe ale binelui. Astfel, după o altă încercare nereuşită, Făt-Frumos este ars de fulgere şi prefăcut în cenuşă, care se făcuse un izvor limpede „ce curgea pe un nisip de diamant". Reperele temporale sunt completate în această secvenţă prin implicaţiile religioase, deoarece pe vremea aceea, Dumnezeu şi Sfântul Petre umblau pe pământ, iar cu ajutorul acestora Făt-Frumos s-a trezit, a văzut „chipul cel luminat al Domnului" şi a înţeles minunea învierii sale.

Întorcându-se la castelul Genarului, fata îl preface într-o „floare roşie" în glastră, ca el să poată auzi taina despre locul de unde acesta îşi luase calul năzdrăvan, metamorfozarea fiind una dintre trăsăturile fabuloase ale personajelor de basm. Genarul povesteşte că aproape de mare locuieşte o babă care are şapte iepe, iar cel care se încumetă să le păzească timp de un an (echivalent acolo cu numai trei zile) primea drept răsplată un mânz. Ca pedeapsă, pe cel care nu reuşea, îl omora şi-i aşeza capul într-un par. Totuşi, vicleana babă scotea inimile din toţi caii şi le punea într-unul singur, astfel încât cel ce-i păzea iepele alegea aproape mereu un cal fără inimă, care era chiar mai neputincios decât unul obişnuit. Făt-Frumos se angajează să păzească iepele şi este sfătuit de tânăra care o servea pe babă ce să facă pentru a izbuti. Când Făt-Frumos îşi cere răsplata, baba scrâşneşte din dinţi, pentru că flăcăul alesese calul cel mai slab, în care ea pusese inimile din toţi ceilalţi cai. Luând-o pe fată cu el şi urmăriţi de babă, cei doi aruncă în spate cele trei obiecte magice, apoi Făt-Frumos o izbeşte cu buzduganul şi scapă astfel definitiv de Muma Pădurilor. Protagonistul îşi dovedeşte astfel curajul şi prietenia prin fapte eroice.

Următorul moment important este acela când calul cu şapte inimi îl sfătuieşte pe Făt-Frumos să se oprească pentru odihnă, deoarece treceau prin meleaguri în care erau îngropate schelete, iar fata moare trecând „în împărăţia umbrelor, de unde venise pe pământ, momită de vrăjile babei". Ajuns la castelul Genarului, plecat la vânătoare pentru şapte zile, luă fata pe cai şi zburau atât de iute, încât calul Genarului, care avea numai două inimi, nu îşi putea măsura puterile cu cele ale lui Făt-Frumos, care avea şapte inimi. Genarul îi promite calului lui Făt-Frumos că, dacă-şi aruncă stăpânul în nori, îl va hrăni cu miez de nucă şi-l va adăpa cu lapte dulce. În schimb, Făt-Frumos promite calului Genarului că îl va adăpa cu pară de foc şi-l va hrăni cu jăratic. Atunci, calul îl aruncă pe Genar în înaltul cerului, până în nori, care „înmărmuriră" şi protagonistul reuşeşte să depăşească şi această probă iniţiatică.

Punctul culminant este reprezentat de momentul în care, scăpaţi de Genar, fata şi Făt-Frumos ajung la cetatea împăratului tânăr, care credea că voinicul murise, de aceea vestea întoarcerii a adus mare bucurie în toată împărăţia. Ileana, care se închisese într-o grădină cu ziduri de fier şi plânsese „într-o scaldă de aur [...] lacrimi curate ca diamantul" până orbise, se aruncă de gâtul lui Făt-Frumos, iar el îi spală faţa într-o baie de lacrimi. Peste noapte, fata visează că Maica Domnului „desprinsese din cer două vinete stele ale dimineţii şi i le aşezase pe frunte", astfel că a doua zi tânăra împărătească îşi recapătă vederea. Acţiunea

Scanned with OKEN Scanner

basmului ilustrează, aşadar, conflictul dintre forţele binelui şi ale răului, iar deznodământul constă întotdeauna în triumful valorilor pozitive asupra celor negative. Făt-Frumos îl cunună pe împărat cu fata Genarului, iar în ziua următoare are loc nunta lui cu Ileana, întreaga natură participând emoţional la bucuria celor doi, descrierea peisajului constituind o dovadă a frumuseţii locurilor. Basmul se încheie cu o formulă tipică, asigurând finalul deschis: „iar dac-a fi adevărat ce zice lumea, că pentru feţii-frumoşi vremea nu vremuieşte, apoi poate c-or fi trăind şi astăzi".

În concluzie, ideea centrală a basmului eminescian este una filozofică, întâlnită în toată creaţia sa, aceea că iubirea constituie o treaptă spre cunoaştere, spre fericire. Făt-Frumos din lacrimă este viteaz, curajos şi luptă pentru valori morale superioare, adică în numele iubirii, pentru împlinirea cuplului. Celelalte personaje sunt în majoritatea lor conturate după procedeele existente şi în basmul popular. Calul este un personaj fabulos, adjuvant al eroului principal şi simbol al prieteniei dintre om şi animal, fiind cel mai apropiat şi sincer sfătuitor al lui Făt-Frumos. Genarul este un personaj fabulos care reprezintă forţele binelui, de aceea Făt-Frumos nu se poate lupta cu el. Întrucât principiile pe care le întruchipează cei doi nu se opun, ci se completează, lupta nu poate avea loc. Ghenarul este pedepsit, fiind „exilat în împărăţia cerului" pentru că se împotrivea iubirii dintre fata lui şi împăratul tânăr, împiedicând realizarea cuplului de îndrăgostiţi. Acestor eroi care ilustrează valori morale pozitive li se opun forţele malefice care sunt reprezentate de Muma Pădurilor, personaj fabulos care întruchipează răutatea, lăcomia, nedreptatea şi minciuna, trăsături morale condamnate în basme.

Astfel, ca orice basm, *Făt-Frumos din lacrimă* este o specie epică de mare întindere, o naraţiune cu întâmplări reale şi fantastice, a căror îmbinare compune principalul mijloc artistic al acestei creaţii epice, fabulosul. Personajele basmelor sunt fiinţe imaginare, înzestrate cu puteri supranaturale, care întruchipează binele şi răul, din a căror confruntare iese învingător, întotdeauna, binele. **(C. Creiţă)**

Scanned with OKEN Scanner

B. POVESTIREA

Fântâna dintre plopi (din volumul Hanu Ancuței) de Mihail Sadoveanu

Tradiția teoretico-literară socotește **povestirea** o „narare a vieții în timp" (E. M. Forster). Cele mai multe surse definitorii realizează distincția dintre povestire ca specie literară și povestire ca modalitate generală de expunere, termen care se suprapune cu cel de narațiune. În accepția de specie a genului epic, povestirea este un text narativ concentrat pe un singur eveniment, adesea insolit, în care interesul este focalizat pe actul evocator în sine, mai puțin pe conturarea profilului personajelor. Prin această din urmă trăsătură, povestirea se deosebește de nuvelă (cu care este uneori confundată, mai ales în ceea ce privește întinderea).

Percepută ca „formă simplă" (W. Kayser), povestirea se individualizează în spațiul epicii, în primul rând, prin dimensiunile reduse ale textului. S-a afirmat că s-ar situa între schiță și nuvelă, fapt care permite receptarea unitară, curiozitatea consumatorului de povestire fiind menținută în condiții de interes și plăcere estetică. Dimensiunile reduse ale textului impun existența unui singur plan narativ, influențat frecvent de epica populară, astfel că o trăsătură stilistică evidentă în majoritatea povestirilor, oralitatea, dinamizează raportul narator – receptor.

Implicarea afectivă a naratorului generează efortul vocii narante de a convinge receptorul de verosimilitatea evenimentelor, implicit prezentarea ca adevărat, credibil, a unui subiect neobișnuit, într-o viziune subiectivă asupra întâmplărilor evocate. Concentrarea narațiunii asupra evenimentelor determină menținerea tensiunii epice, personajele fiind doar schițate, prin reprezentarea emoțiilor, a trăirilor intense.

Volumul sadovenian *Hanu Ancuței* (1928) se remarcă prin tehnica epică a povestirii în ramă sau a povestirii în cadru. Există o tradiție a acestei forme de prezentare a genului epic, de la *Decameronul* lui Giovanni Boccaccio (textul a fost elaborat în perioada 1349-1352, reluat între 1370 și 1371), la *Canterbury Tales* de Chaucer (redactat după 1372, dar tipărit abia un veac mai târziu) și *Heptameronul* Margaretei de Navarre (publicat în 1558, la nouă ani după moartea autoarei). Din spațiul cultural extra-european provine culegerea de povestiri în ramă *O mie și una de nopți*, reunind narațiuni străvechi la care se adaugă, în veacul al XIV-lea, istoria Șeherezadei – compilația va fi tipărită pentru prima dată în 1835, la Cairo.

Cele nouă povestiri din *Hanu Ancuței* evocă evenimente petrecute cu mult timp în urmă, în apropierea locului de popas moldav. Topos sadovenian cu o simbolistică generoasă, hanul a constituit preocuparea numeroșilor exegeți, funcția sa narativă fiind aceea de a contura și menține cadrul epic în care viitorii naratori își vor etala harul. „Cadru mitologizant" (Constantin Ciopraga), „loc de întâlnire întru poveste și întru nemoarte" (Nicolae Manolescu), suprapersonaj, acest spațiu ospitalier, protector, binecuvântat, de dimensiuni hiperbolice, incită la

Scanned with OKEN Scanner

povestire şi ascultare. Dincolo de coordonata spaţială, hanul consumă şi evocă timp, într-un interesant joc al amintirii şi rostirii. Există, în *Hanu Ancuţei*, un timp al cadrului, timpul în care se povesteşte (şi se ascultă) ce s-a întâmplat cu ani în urmă, care ar putea fi, conform sugestiilor oferite de naratorul aparţinător ramei, în preajma Războiului de Independenţă (1877-1878) – „Într-o toamnă aurie am auzit multe poveşti la Hanul Ancuţei...". Diferit de timpul evocării, este timpul evenimentelor, vremea în care s-au petrecut faptele reprezentate.

A patra povestire din volum este *Fântâna dintre plopi*. În acord cu structura consacrată, se remarcă elementele specifice ramei, distribuite într-un fragment iniţial şi unul final. Cadrul iniţial valorifică forţa de expresie a imaginii solare, astrul diurn scaldă într-o lumină blândă hanul. Nu lipsesc figuranţii cunoscuţi – lăutarii, nici Ancuţa sau comisul Ioniţă de la Drăgăneşti, a cărui istorisire este din nou amânată de apariţia, pe drumul Romanului, a unui „călăreţ învăluit în lumină şi-n pulberi". Conform unui scenariu deja familiar, are loc recunoaşterea noului oaspete. Imaginea înregistrată în coordonate sumare de narator aparţine unui vechi prieten al comisului de la Drăgăneşti, „căpitanul de mazâli" Neculai Isac (*mazâl,* aici regionalism pentru *mazil,* cu sensul de „persoană care aparţinea unui corp de cavalerie alcătuit din boierii rămaşi fără funcţie sau, în alt sens, boier de ţară, descendent al unei vechi familii boiereşti de rangul al doilea, răzeş" – *Micul dicţionar academic*).

Chipul căpitanului poartă, dincolo de amprenta timpului, un semn distinctiv care constituie pretextul pentru povestirea din interiorul cadrului. După îmbrăţişarea călduroasă şi intrarea cuvenită în atmosferă, povestea noului sosit se va depăna: „om bea un pahar de vin şi ţi-oi povesti ce nu ştii...". Factor de potenţare a interesului auditoriului, portretul făcut lui Neculai Isac de comisul Ioniţă are drept efect schimbarea bruscă a atitudinii călătorilor faţă de cel prezentat, acesta le devine plăcut, oamenii se apropie să asculte. S-au adus cuvenitele ulcele cu vin şi puii în ţiglă, apoi se lasă tăcerea, căci mazilul urmează să spună „întâmplarea lui de demult".

Cadrul este depăşit, se trece la povestirea aşteptată, prin atestarea spaţio-temporală: „ascultaţi ce mi s-a întâmplat pe aceste meleaguri, când eram tânăr. De-atuncea au trecut ani peste douăzeci şi cinci". Sub semnul tragic al relaţiei Eros-Thanatos, istorisirea lui Neculai Isac evocă întâlnirea, „într-o toamnă ca asta", în lunca Moldovei, a unei şatre de ţigani din care i-a atras atenţia „o fetişcană de optsprezece ani" – Marga. Pasiunea se insinuează subit – „parc-aş fi înghiţit o băutură tare". Întâlnirea neaşteptată este, pentru ţigăncuşă, un câştig, căci ea primeşte un ban de argint, cu care şi-a cumpărat ciuboţele. În seara următoare, „în lucirea ştearsă a lunii", îndrăgostiţii trăiesc fugar clipa dulce a pasiunii lor. Impresionat de lacrimile fetei, Neculai Isac îi promite să revină în noaptea următoare, nu fără un dar, o scurteică de vulpe. Aici naraţiunea atinge punctul maxim al tensiunii epice; secvenţa confruntării dintre căpitan şi ţiganii decişi să-i fure câştigul obţinut din vânzarea vinului este caracterizată prin dinamism, fiind o succesiune rapidă de gesturi, decizii şi acţiuni. Marga vine la

Scanned with OKEN Scanner

fântâna dintre plopi din pasiune, dar şi pentru că este obligată de Hasanache, unchiul ei, în intenţia de a-l atrage pe Neculai Isac într-o cursă. Dezvăluind în ultimul moment planul ţiganilor, fata se sacrifică; bărbatul mai are timp să scape, este urmărit de hoţi şi atacat. În învălmăşeala luptei, deşi ripostează necruţător, primeşte „o lovitură de fier ascuţit la coada ochiului drept". Deznodământul aruncă asupra evenimentelor o pânză sângerie, căpitanul rănit înţelege că Marga fusese ucisă şi aruncată în fântână, iar sângele propriei răni îi evocă lui Neculai Isac moartea Margăi.

Revenirea la cadru, bucla narativă finală, constituie o reluare a elementelor iniţiale, soarele asfinţeşte chiar pe sfârşitul povestirii căpitanului. Efectul celor narate asupra auditoriului este copleşitor, oamenii rămân „tăcuţi şi mâhniţi". Singur, comisul Ioniţă pare mândru de aşa istorisire – „se uită cu fudulie în juru-i". Ancuţa cea tânără dă încredinţare că auzise şi ea de întâmplare, de la mama ei. O remarcabilă meditaţie pe tema *vanitas vanitatum* adânceşte senzaţia dureroasă, căci despre fântâna cu cei patru plopi nu se mai poate spune decât că „s-a dărâmat ca toate ale lumii". Imaginea apăsătoare, în care eroul întâmplărilor priveşte mâhnit spre un trecut zbuciumat este anulată de revenirea căpitanului Isac odată cu aprinderea simbolică a focului, astfel că acesta cere „pentru sine şi pentru soţi, vin vechi în oale nouă".

Titlul povestirii conturează un spaţiu simbolic – fântâna, metaforă a vremurilor apuse, devenind orizontul interior spre care priveşte naratorul-personaj – „Obrazul drept, boţit spre ochiul stors, parcă era încleştat şi pecetluit pe totdeauna într-o durere. Iar ochiul cel viu, mare şi neguros, privea ţintă în jos, în neagra fântână a trecutului". Sadoveanu reconstituie artistic lumea veche, îi animă acordurile adânci, aducătoare de linişte sau de tristeţe. În această notă se înscrie şi imaginea fântânii străjuite de cei patru plopi. Socotită adesea sursă a cunoaşterii sau izvor al apei vii, fântâna capătă în povestirea sadoveniană alte conotaţii – pare mai degrabă un drum spre lumea morţilor. Înşişi plopii, arbori care melancolizează, accentuează sentimentul de izolare, jale.

Identitatea personaj – narator presupune un grad sporit de implicare, evenimentele evocate sunt actualizate afectiv şi receptate ca atare de auditoriul ale cărui reacţii sunt pe măsura tragismului celor ascultate. Există în *Hanu Ancuţei*, o competiţie a naratorilor, fiecare povestire este o etalare, o probă a harului. Naraţiunea devine, în lumea povestirilor sadoveniene, trăire prin logos, în spirit dionisiac – istorisire, iubire, bucate alese şi vin bun. Ceremonialul spunerii este marcat de formule de adresare specifice: „domnilor şi fraţilor", „iubiţilor prietini". Limbajul personajelor, dialogul din povestire, poartă amprenta stilistică sadoveniană, predilecţia pentru apelativul ceremonios, pentru gesturile largi însoţind replici de o politeţe arhaică: „Iubiţilor prietini, (...) mie mi-a plăcut totdeauna să beau vinul cu tovarăşi. Numai dragostea cere singurătate. Divanul nostru-i slobod şi deschis şi-mi sunteţi toţi ca nişte fraţi!".

Prin cadru, prin tonalitate şi atmosferă, întregul volum din 1928 creează impresia coerenţei epice, în pofida distribuirii a nouă subiecte diferite unor

Scanned with OKEN Scanner

naratori diferiţi. Astfel, holomorfismul, ca trăsătură a volumului *Hanu Ancuţei*, implică independenţa diegetică a nucleelor narative, dar şi conservarea capacităţii unitare de expresie. Povestirile sunt coagulate prin figura Ancuţei, prin imaginea-efigie a hanului suprapersonaj, revenind în cadru atât în incipitul, cât şi în finalul povestirilor, precum şi prin perpetua competiţie dintre naratori.

Există, în povestirea *Fântâna dintre plopi* elemente a căror revenire în text dobândeşte funcţie semnificantă simbolică. Soarele închide şi deschide simetric discursul narativ, într-o sugestivă chemare la însufleţirea unei amintiri dureroase şi pecetluirea ei sub umbrele apusului, implicit ale timpului ireversibil. O tulburătoare sonoritate îl învăluie pe cel care povesteşte, în deschiderea evocării sale, în preajma apei Moldovei, purtând sugestii prevestitoare, îndoliate: clopotul unei biserici. O a doua sugestie sonoră din acelaşi registru vine să atenueze fragmentul dureros de la început: „Era o dimineaţă limpede de toamnă în valea Moldovei. Se auzeau clopote de biserici sunând în depărtări. Acum zvonul lor venea până la sufletul meu blând şi cu dulceaţă". Rezonanţa diferită este efectul chemării iubirii, al împlinirii sufleteşti.

Personajele povestirii *Fântîna dintre plopi* sunt proiecţii artistice ale unei lumi apuse, în care iubirea sfârşea tragic în moarte, iar eroii marcaţi de o poveste îşi purtau discret durerea o viaţă. Caracterizarea lui Neculai Isac este realizată de naratorul anonim care evidenţiază mai ales elementele portretului fizic: „Era un om ajuns la căruntеţă, dar se ţinea drept şi sprinten pe cal. Purta ciubote de iuft cu turetci nalte ş-un ilic de postav civit cu nasturi rotunzi de argint. Pe umeri, ţinută numa-ntr-un lănţujel, atârna o blăniţă cu guler de jder. (...) Obrazu-i smad cu mustăcioară tunsă şi barbă rotunjită, cu nas vulturesc şi sprâncene întunecoase, arăta încă frumuseţă şi bărbăţie, deşi ochiul drept stâns şi închis îi dădea ceva trist şi straniu". Însuşirile ilustrate în istorisirea căpitanului sunt prefigurate aici: apartenenţa la o categorie socială superioară, sugerată prin detaliile vestimentare, farmecul masculin, ţinuta mândră. Însuşi personajul recunoaşte în deschiderea evocării sale: „Aveam oi şi imaşuri şi neguţam toamna vinuri; dar îmi erau dragi ochii negri, şi pentru ei călcam multe hotare." Caracterizarea directă este modalitatea principală de conturare a protagonistului, de către naratorul extradiegetic. Imaginea este nuanţată de comisul Ioniţă: „...acest mazâl de la Bălăbăneşti (...) a fost un om cum nu erau mulţi în ţara Moldovei. Voinic şi frumos – şi rău". Personajul a trăit o experienţă dureroasă determinată de caracterul său pasional, pentru care a plătit scump.

Din aceeaşi plămadă umană, Marga se înnobilează (deşi originea ei este umilă) prin sacrificiul în numele iubirii. Imaginea fetei pline de viaţă a rămas doar în amintirea lui Neculai Isac: „Era o fetişcană de optsprezece ani. Îi văzusem în apă trupul curat şi frumos rotunjit. Sta aproape de mine numai în cămaşă şi-n fustă roşă. Obrazul îi era copilăresc; dar nasul arcuit, cu nări largi şi ochii iuţi mă tulburară deodată". Îndrăzneaţă, modestă, Marga este un amestec fermecător de feminitate şi copilărie, devenind obiectul pasiunii tânărului negustor.

Scanned with OKEN Scanner

Povestirile sadoveniene propun „un model al istorisirii de dragoste" (Constantin Dram), în sensul unei constante trimiteri la un trecut fabulos, cu intenţia de recuperare a tinereţii „viforoase" prin evocarea nostalgică a evenimentelor din perspectiva înţelepciunii, a maturităţii. Un astfel de text este şi *Fântâna dintre plopi*, seducătoare istorisire a unei pasiuni nefaste. **(C.C.)**

Pescarul Amin de Vasile Voiculescu

Povestirea este o specie literară a genului epic, având dimensiuni relativ restrânse (între schiţă şi nuvelă), cu o acţiune limitată la o singură întâmplare (un singur fir epic).

În literatura română povestirea are unele caracteristici distinctive: aspect oral rezultat din relaţia strânsă dintre povestitor şi ascultător; ceremonial al adresării; atmosferă aparte (intimitate, sfat, petrecere **etc.**); cronotop adesea de factură mitică.

Opera lui Vasile Voiculescu exploatează funcţiile moderne ale acestei specii, atât în planul conţinutului, cât şi în cel al formei. G. Munteanu aprecia că: „Voiculescu ilustrează un tip de scriitor modern ce se reîntoarce în lumea folclorică, fără a-i strivi sensurile, ci înălţându-le şi prelungindu-le ca nişte umbre fantastice, printre meandrele noilor structuri."

În 1966, postum, sunt publicate sub supravegherea lui Vladimir Streinu două volume de proză scrise de Voiculescu: *Capul de zimbru,* vol. I şi ***Ultimul Berevoi,*** vol. al II-lea, cuprinzând 29 de creaţii. Ovidiu Ghimirnic identifica două direcţii ale literaturii fantastice voiculesciene: povestiri de rezonanţă folclorică (*Behaviorism, Lostriţa, Lacul rău, Taina gorunului*) şi povestiri dominate de miraculosul mitico-magic (*Pescarul Amin, Sezon mort, Ultimul Berevoi, În mijlocul lupilor, Iubire magică*). G. Bădărău încadrează povestirile lui Voiculescu în categoria fantasticului mitologic, perceput ca „fuziune a feericului cu miraculosul". Temele abordate în aceste volume sunt: miturile, magia, pescuitul, vânătoarea, erosul, moartea **etc.** Povestitorul şi-a ales protagoniştii dintre vânători, pescari, călugări, tâlhari, magicieni, intelectuali, haiduci, evocând universul rural, exotismul oriental, societatea modernă unde se ciocnesc forme tribale de cele ale civilizaţiei în plină dezvoltare tehnico-ştiinţifică.

Pescarul Amin este o naraţiune totemică, reprezentând o amplă meditaţie asupra vieţii. Făcând parte din aceeaşi familie spirituală cu Aliman din *Lostriţa*, Amin aspiră să redescopere originile şi să atingă absolutul prin moarte. Naraţiunea prezintă o întâmplare petrecută la Pocioveliştea, în apropierea Dunării, remarcându-se prin simetrie: incipitul şi finalul descriu revărsarea diluviană – permanentă ameninţare împotriva oamenilor. Spaţiul se individualizează prin faptul că, în ciuda intemperiilor, oferă hrana zilnică localnicilor.

Pe la mijlocul lui aprilie, Dunărea se potoli, iar satele de pe malul ei, „ca nişte cetăţi asediate" încercă să revină la normalitate. Pescarii, „pletoşi şi bărboşi

Scanned with OKEN Scanner

ca nişte zei ai apelor", împreună cu brigadierul Ion Fâstâc, „un ăla butucănos, negru şi buzat", montează capcane pentru a prinde „seminţiile dunărene" înainte ca ele să se întoarcă în fluviu, „unde-i chema aprinsele legi ale biologiei lor". Ca în fiecare an, Amin verifica săptămâni întregi apele şi capcanele: „Amin veghează necontenit peste această împărăţie închinată muţeniei". Tânărul este cel mai iscusit pescar, admirat de întreaga comunitate şi în înfăţişarea sa e „ceva de mare amfibie": „Înalt, şui, cu pieptul mare, ieşit înainte şi umflat pe laturi, un piept larg, cuprinzător, cu albia pântecului când suptă, când îmborţoşată cu aer, cu braţe lungi şi palme late ca nişte lopecioare, cu coapse şi picioare aşijdere deşirate, el se scurtează şi se lungeşte în apă, zvâcnind ca broasca din arcurile încheieturilor de la toate mădularele. Pielea pe el, lunecoasă, nu are fir de păr, moştenire din moşi-strămoşi a neamului Aminilor, care se zice că s-ar fi trăgând din peşti."

Numele personajului are conotaţii religioase, însemnând „Adevărat! Aşa să fie!" şi sugerează fermitatea şi curajul acestuia.

O dată cu instalarea primăverii, Amin se hrăneşte cu „merinda rece", doarme „iepureşte", aleargă neobosit de-a lungul gârlei, urmărind prada. Când peştii sunt mai liniştiţi, semn că „lucrează la o gaură de scăpare", pescarul se scufundă, verifică iar şi iar, întăreşte gardurile cărând pe fundul apei pietre şi bolovani. După câteva zile, cutreierând malurile fără răgaz, Amin zări preţ de o clipă „o nămestie" ce fulgera apele. Din acest moment, tânărul trăieşte pentru a prinde „fiara bălţii". Toate gândurile sunt bântuite de dorinţa chinuitoare de a o găsi: „Ce face acolo în fund diavolul? Ce unelteşte? Unde scormone?".

Ambiţios, pescarul unelteşte tot felul de planuri pentru a dibui „fruntea vânatului", întinde nade, nu pregetă să-şi ofere chiar propriul picior drept momeală. Nici brigadierul Fâstâc împreună cu echipa sa nu găsesc soluţii pentru a prinde monstrul. Patru pescari „puşi să rânească apele", prinseră peştele uriaş în plasă pentru o clipă, apoi fură traşi de acesta pe fundul apei. Mai-mai să se înece, ei observară totuşi că făptura nu era somn, ci un morun enorm. În jurul acestuia se ţes povestiri pescăreşti, se estimează că ar avea zece metri şi vreo şapte sute de kilograme. Autorul inserează treptat în povestire elementele ce construiesc fabulosul.

Amin este tot mai abătut, simte că a înstrăinat ceva din sine. Inginerul piscicol, chemat să soluţioneze problema, alege calea cea mai simplă pentru el: dinamitarea bălţii, fără a ţine cont de consecinţele acestei decizii asupra fiinţelor acvatice. Amin nu poate accepta masacrarea peştilor ce contravine şi legilor şi obiceiurilor ancestrale, iar în faţa neputinţei sale „îşi simţea braţele amare, picioarele înveninate".

Declanşarea miraculosului magic rezidă, ca şi în alte povestiri voiculesciene, din incompatibilitatea a două planuri: modul de a acţiona al omului modern şi tradiţiile strămoşeşti. Temător din cauza pericolelor ce pândesc universul său, Amin se retrage în spaţiul reveriei, evadează prin memorie ancestrală. Pescarul suprapune imaginea morunului peste cea a totemului, a sacrului, a arhetipului. Solidar cu natura, protagonistul nu se poate opune chemărilor stihiale, ducând la împlinire un ritual păgân.

Scanned with OKEN Scanner

Amin are capacitatea de a privi fundul apei, deşi se înnoptase. Anticiparea evenimentelor, în care spaţiul acvatic va fi distrus, determină alunecarea în plan oniric: „Ştie că aiurează, simţea cum delirul creşte nemăsurat, îl umple cu arătări cutremurătoare." Îşi aminteşte povestea din copilărie despre voinicul ce se dădea de trei ori peste cap, se transforma în gând şi pătrundea peste tot. Îşi dă seama că trebuie să se dea de trei ori peste cap în suflet, „să-şi întoarcă de trei ori peste cap sufletul". Cifra trei, preluată din simbolistica populară, apare frecvent în text: Amin cere răgaz trei zile pentru a-i da un răspuns brigadierului în legătură cu pescuitul, pescarii întind capcane până-n a treia dimineaţă, tânărul vrea să-şi întindă de trei ori sufletul peste cap.

Trecerea în eternitate, abolirea timpului, încheierea ciclului existenţial sunt marcate de stări contradictorii: fiori „ca de un ger năprasnic", apoi căldură „dulce şi bună ca o mângâiere de sobă". Amin se simte bătrân, dar noua vârstă are „har şi putere"; îşi aminteşte clipa când bunicul şi-a dat ultima suflare chiar în sufletul lui (semn al preluării unei datorii, a unui trecut), îşi aminteşte de asemenea primul crap pe care l-a prins. Aceste frânturi de gânduri semnifică agonia morţii, începutul drumului către dincolo.

Dorinţa de eliberare şi de recuperare a trecutului îl determină pe erou să-l elibereze pe morunul-strămoş şi să plece împreună cu acesta spre veşnicie: „Şi alaiul fabulos al peştilor se desfăşura triumfal la mijloc cu morunul fantastic înconjurat de cetele genunilor, ducând la piept pe strănepotul său, pescarul Amin, într-o uriaşă apoteoză către nepieritoarea legendă cosmică de unde a purces dintotdeauna omul."

Naratorul prezintă evenimente la care nu a participat, dar pe care le cunoaşte foarte bine. El ia atitudine faţă de cele narate, prin intermediul replicilor personajelor. Nu prezintă numai realitatea exterioară, ci şi frământările protagonistului, redate prin monolog interior.

În general, ordinea evenimentelor este lineară, se remarcă însă şi două analepse (amintirea bunicului, amintirea morunului), precum şi două prolepse (anticiparea dinamitării bălţii şi imaginea luceferilor din adâncuri).

Limbajul artistic este dominat de firescul exprimării, impregnat de termeni regionali.

Povestirile lui Vasile Voiculescu creează un univers plin de semne şi de mister, la realizarea căruia contribuie în egală măsură evenimentele, experienţele la care sunt supuse personajele şi farmecul limbajului, în perfectă concordanţă cu ficţiunea. **(A.C.)**

Lostriţa de Vasile Voiculescu

Ca specie literară, povestirea se reafirmă, prin Vasile Voiculescu, drept trebuinţă spirituală a omenirii atrase de epos. Continuator al tradiţiei pe linia unor scriitori remarcabili (Caragiale, G. Galaction, Agârbiceanu, M. Sadoveanu),

Scanned with OKEN Scanner

Voiculescu se remarcă prin mirajul ficţiunii, prin exploatarea stratului profund al folclorului muntenesc, prin tatonarea zonelor sufleteşti abisale ale eroilor săi. George Bădărău aprecia că „orice univers fantastic este subiectiv, dependent de conformaţia psihică a lectorului, căruia cotidianul îi apare straniu, care percepe o lume subterană a realului şi participă la crearea misterului". Dacă pentru omul primitiv misterul ţine de cotidian, de firesc, pentru omul modern el apare la intersecţia dintre un sistem uşor decodificat şi altul obscur. „În timp ce pentru omul primitiv sacrul şi supranaturalul erau realităţi sociale, pentru omul modern acestea au devenit categorii ale subiectivităţii."(G. Bădărău)

Reactualizarea miturilor este o preocupare a prozatorului în toate povestirile. În „Lostriţa"(1947), mitul comuniunii om-natură exprimă semnificaţii majore ale vieţii şi ale morţii, Erosul şi Thanatosul apărând ca într-un diptic al condiţiei umane. Voiculescu îşi pregăteşte cititorul pentru întâlnirea cu mitul, construind un preludiu al povestirilor, recurgând la note de originalitate.

Povestirea „Lostriţa" se află sub semnul fabulosului folcloric şi valorifică tema aspiraţiei spre absolut, prin reinterpretarea mitului Sirenei sau al Ondinei. În prolog, autorul introduce cititorul în lumea „dracului din baltă", care ia diverse chipuri pentru a-şi ademeni victimele: „puiţa şi nagodele lui", „ştimă vicleană", „necuratul", „peştele naibii". În epilog se insistă asupra îmbogăţirii semnificaţiilor întâmplării, asupra transformării ei în autentic eres.

Atracţia peste fire trăită de Aliman iese din tiparele umanului: tânăr, frumos, energic, cu o voinţă nelimitată, el aspiră spre cunoaşterea tainelor naturii elementare. Personajul voiculescian simbolizează armonia deplină, integrarea în natură, având o psihologie asemănătoare eroilor din basme. Flăcăul de pe malurile Bistriţei vrea să prindă cu orice preţ o lostriţă pe care apucase să o ţină câteva clipe în braţe, întâlnirea aceasta lăsându-i „o dezmierdare ca un gust de departe". Dorul este mobilul faptelor sale: Aliman „se topea" de dor şi de zbucium, „s-ar fi zis, de ciudă, dacă nu de dor"; iarna „a tânjit şi a bolit tot timpul".

Deşi iniţial respinge superstiţiile şi credinţele străvechi, tânărul apelează la ajutorul unui vraci bătrân când îşi dă seama că eforturile sale sunt zadarnice: „Aliman s-a întors acasă cu o lostriţă lucrată în lemn, aidoma de şuie şi de frumoasă ca cea din Bistriţa"; „şi într-un miez de noapte cu luna în pătrar poleind trupul gol al flăcăului, Aliman a intrat până la mijlocul râului cu peştele vrăjit în mână, a spus încet descântecul învăţat pe de rost, în care se lepăda de lume şi de Dumnezeu şi a dat drumul păpuşii cu chip de lostriţă".

Până în acest punct, atmosfera neobişnuită, semnele de dincolo se inserează pe nesimţite, păstrându-se totuşi graniţa dintre om şi natura înconjurătoare. O dată însă cu apariţia fetei, fantasticul devine o dominantă a textului. Prin substitutul de lemn al lostriţei, autorul apelează la tema dublului, ceea ce potenţează echivocul.

Idila dintre Aliman şi Ileana (fata cu înfăţişare ce sugerează apartenenţa sa la spaţiul acvatic: „oamenii vedeau cu uimire cum se zbicesc repede straiele pe ea, ia, fota, opincile, ca şi când n-ar fi fost ude niciodată. Au mai băgat de seamă că are părul despletit pe umeri ca nişte şuvoaie plăviţe răsfirate pe o stană albă. Ochii, de

Scanned with OKEN Scanner

chihlimbar verde-aurii cu strilici albaştri, erau mari, rotunzi, dar reci ca de sticlă. Şi dinţii când i-a înfipt într-o coajă de pâine întinsă de Aliman, s-au descoperit albi, dar ascuţiţi ca la fiare") îl smulge pe erou din existenţa obişnuită, făcându-l să uite de căutarea obsesivă a lostriţei. Între ei se înfiripă o dragoste „cum nu se mai pomenise pe meleagurile acelea", desfăşurându-se într-un cadru de basm: „apele se făceau pe rând de aur, de argint şi apoi albastre, învăluindu-i tăinuitoare". Eugen Simion aprecia că în interiorul acestei povestiri există „un sâmbure fantastic care introduce în naraţiune al treilea plan, tulburând pe cele de dinainte (planul real şi cel supranatural). E vorba de apariţia fetei (întruparea dorinţei erotice) şi bănuiala neexprimată, că ea ar putea fi lostriţa însăşi". Această legătură neobişnuită este supusă sancţiunii morale, deoarece încălca ritul, credinţa arhaică.

Apariţia mamei fetei, care prin câteva vorbe şoptite o smulge pe aceasta din braţele ibovnicului, sporeşte de asemenea ambiguitatea întâmplărilor. Buimac, Aliman încearcă să dea de urma fugarei şi graţie memoriei colective, concentrate în fiinţa unui moşneag (semn al înţelepciunii) află că, pe când moşneagul era copil, satul le alungase (pe Ileana şi pe mama sa) „pentru multele blestemăţii şi răutăţi ce săvârşeau cu ajutorul Satanei". Revenit printre săteni, dar sufleteşte captiv în lumea Ilenei, Aliman este acaparat de o tânără, nunta pregătindu-se în grabă. În ziua cununiei, un băieţaş aduce vestea că lostriţa a reapărut. Trezit ca dintr-un somn profund, Aliman porneşte din nou în marea căutare, hotărât să mănânce fiinţa vicleană la nunta lui: „Şi iar simţea deşteptată în carnea braţelor dulceaţa unei poveri neuitate. Când sosi la locul de care povestise băiatul, lostriţa era acolo. Ea se-ntoarse deodată năucitoare, cu capul ţintă la Aliman. Stătu aşa o clipă plină. Apoi porni, fulgerând apele, spre el. Omul încremeni. Dar numaidecât, cu chipul luminat de o bucurie nefirească, chiui, strigând cât să înăbuşe huietul: Iată, vin!... şi, smucindu-se din mâinile a trei oameni sări în mijlocul Bistriţei cu braţele întinse spre lostriţă."

Aliman pleacă într-o călătorie imaginară în absolut, spre un ideal de fericire numai de el ştiut.

Protagonistul este văzut din exterior, focalizarea externă alternând cu focalizarea internă. Naratorul are faţă de evenimente o atitudine neutră, întrerupând uneori şirul întâmplărilor pentru a emite evaluări: „Era prădalnică! Hulpavă de peşte, pe care-l înghiţea cu nemiluita. Dar mai ales nesătulă de carne de om, căreia ajunsese să-i ducă dorul."

Timpul este exprimat prin sintagme referitoare la anotimpuri („pe la începutul primăverii", „pe la mijlocul verii", „toamna se lăsa timpurie"), iar pentru fixarea spaţiului s-a recurs la toponime (pe Bistriţa, dincolo de Piatra etc.). Frecvenţa toponimului Bistriţa face din acest loc un spaţiu legendar.

Ordinea evenimentelor este lineară cu excepţia unor anacronii marcate de analepsă (amintirile vraciului) şi de prolepsă (Aliman anticipează nuntirea finală cu lostriţa). Durata este marcată de rezumat, comprimarea timpului evidenţiind evenimentul esenţial.

Naraţiunea are la bază tehnica narativă înlănţuire-adiţiune; secvenţele se succed într-o ordine firească.

Scanned with OKEN Scanner

Povestirea „Lostriţa" confirmă aprecierea lui G. Bădărău, potrivit căreia „naratorul din naraţiunile fantastice înfruntă îndoiala cititorului (ascultătorului), înfăţişează protagoniştii ca pe purtătorii misterelor, cu aspectul lor neobişnuit, incredibil, într-un spaţiu în care se întâlnesc fapte cu rădăcini în imaginaţia populară primitivă şi fapte adunate din civilizaţia modernă, în aşa fel încât mentalitatea tribală se intersectează cu intelectualismul omului contemporan". **(A.C.)**

C. NUVELA

Moara cu noroc de Ioan Slavici

Ioan Slavici, autorul unuia dintre primele romane din literatura noastră, *Mara* (1906), despre care G. Călinescu considera că reprezintă „un pas mare în istoria genului" deoarece „cu mult înaintea lui Rebreanu, Slavici zugrăvise puternic sufletul ţărănesc de peste munţi şi cu atâta dramatism, încât romanul este aproape o capodoperă". este, totodată, un remarcabil nuvelist, afirmându-se prin volumul *Novele din popor* (1881) drept creator al unei lumi animate de mari energii, de patimi puternice şi de dramatice probleme morale, în cadrul, schiţat magistral, al satului şi târgului transilvănean, dominat de legi nescrise.

Apreciată drept „o nuvelă solidă, cu subiect de roman" (G. Călinescu), *Moara cu noroc* are caracter psihologic prin tematică, modalităţi de caracterizare a protagonistului şi prin substanţa conflictului, pe baza căruia sunt organizate semnificaţiile discursului narativ. Astfel, tema este reprezentată (ca şi în nuvela *Comoara*) de procesul de dezumanizare ca rezultat al dorinţei de îmbogăţire. Personajul principal trăieşte un puternic conflict psihologic (urmărit evolutiv), determinat de incompatibilitatea între arghirofilie (implicând modificarea statutului social) şi dorinţa de a rămâne om cinstit. Astfel, în conturarea portretului protagonistului, un rol important îl au monologul interior şi stilul indirect liber (deoarece „povestitorul vede oamenii lui dinăuntru, în sentimentele sau în crizele lor morale" – T. Vianu), prin intermediul cărora este surprins un adevărat „conflict de motivaţii", pentru că eroul se raportează la familie (care îi conferă, până la un punct, stabilitate, încredere în sine), la posibilitatea câştigului alături de Lică Sămădăul, dar şi la „opinia publică, la comunitatea satului (absent sau îndepărtat), faţă de care el trebuie să figureze ca onest şi de încredere" (M. Popescu).

Viziunea realistă a naratorului este dublată de intenţia sa moralizatoare („Eu m-am simţit viaţa mea întreagă, mai presus de toate dascăl. A le da altora învăţături a fost totdeauna pentru mine o mare mulţumire."), astfel încât acesta este apreciat între marii noştri prozatori drept „moralistul prin excelenţă" (P. Marcea).

Scanned with OKEN Scanner

Atrage atenţia verosimilitatea aspectelor prezentate, bine localizate în timp şi spaţiu, naraţiunea realizându-se la persoana a III-a, vocea auctorială fiind obiectivă, personajele fiind surprinse în mediul lor de viaţă şi încadrându-se în diferite tipologii. I. Slavici este considerat „părintele prozei noastre obiective, care va culmina cu L. Rebreanu şi cu G. Călinescu" (P. Marcea). Această îmbinare a viziunii realiste cu dimensiunea moralizatoare a substanţei narative a fost apreciată drept „realism popular", care „pretinde numaidecât o justificare etică" (N. Manolescu).

Titlul nuvelei, reprezentând numele unui han construit pe locul unei mori, conotând un spaţiu aflat sub influenţa unor forţe nefaste, este o antifrază (având în vedere destinul protagonistului).

Conflictul este concentrat, discursul narativ fiind structurat în 17 capitole, incipitul preluând funcţiile prologului, prefigurând tema, prin „motivele anticipative" conţinute (în sensul lui B. Tomaşevski), iar ultimul capitol are valoare de epilog. Astfel, începutul nuvelei este sub pecetea moralei, vorbele bătrânei, simbol al înţelepciunii tradiţionale, prefigurând destinul eroului: „Omul să fie mulţumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăţia, ci liniştea colibei tale te face fericit".

Cizmar sărac, dar onest, Ghiţă ia în arendă cârciuma de la Moara cu noroc, unde se mută cu întreaga familie. Descrierea drumului anticipează însuşi destinul tragic al eroului: „la deal, valea se strâmtează din ce în ce mai mult", „mai departe locurile sunt rele". Iniţial, dovedindu-se „om harnic şi sârguitor", „pentru Ghiţă cârciuma era cu noroc", semnele bunăstării neîntârziind să apară („Sâmbătă de cu seară locul se deşerta şi Ghiţă se punea cu Ana şi cu bătrâna să numere banii şi atunci el privea la Ana, Ana privea la el, amândoi priveau la cei doi copilaşi, iar bătrâna se simţea întinerită, căci avea un ginere harnic, o fată norocoasă, doi nepoţi sprinteni...").

Apariţia la Moara cu noroc a lui Lică Sămădăul, „om aspru şi neîndurat", care „cunoaşte pe toţi oamenii buni şi mai ales pe cei răi" şi de care „tremură toată lumea", tulbură echilibrul familiei. Ana intuieşte că sămădăul este „om rău şi primejdios", bănuială pe care o are şi Ghiţă, care, însă, după prima întâlnire cu Lică, ce îl fascinează prin siguranţa de sine, spirit întreprinzător şi îndrăzneală, nu-i împărtăşeşte soţiei „gândurile rele ce-l cuprinseseră". În scurtă vreme, Ghiţă înţelege că la Moara cu noroc „nu putea să stea nimeni fără voia lui Lică", iar el, dorind „cu tot dinadinsul să rămâie la Moara cu noroc pentru că-i mergea bine", trebuia să accepte colaborarea cu sămădăul.

Declanşarea conflictului interior îl transformă pe Ghiţă într-un om irascibil („îşi pierdea lesne cumpătul") şi ursuz, deoarece în sufletul său se înfruntă dorinţa de câştig („Se gândea la câştigul pe care l-ar putea face în tovărăşie cu Lică...") şi chemarea vieţii oneste de dinainte, responsabilitatea pe care o are faţă de familie („Avea însă nevastă şi copii şi nu putea să facă ce-i plăcea").

Dorinţa de a deveni „om cu stare", asociată unor întâmplări pe care nu le putea prevedea, dar nici evita, l-a implicat pe protagonist, uneori direct, alteori

Scanned with OKEN Scanner

indirect, în afacerile necurate ale sămădăului (furtul de la un arendaş, uciderea unei văduve şi a unui copil). Astfel, zbuciumul lăuntric se accentuează: Ghiţă îşi caută permanent o motivaţie („...din dragoste pentru dânsa şi pentru copii se băgase în strâmtoarea în care se afla"), se înstrăinează de soţie („Chipul frumos al Anei, trupul ei fraged şi glasul ei dulce nu mai puteau să străbată până la inima lui..."), culminând cu înstrăinarea tragică de sine. Prin intermediul monologului interior, sunt surprinse cu fineţe psihologică stările sufleteşti prin care trece personajul, de la nesiguranţă, tensiune permanentă („gânduri rele"), irascibilitate, izolare în sine, tulburare profundă („... e în mine ceva mai tare decât voinţa mea"), la sentimentul culpabilităţii („...eu n-am să mă iert cât voi trăi").

Chemat în faţa judecătorului, Ghiţă „nu putea tăgădui c-a avut daraveri cu Lică şi trebuia să spună toate cele petrecute, şi din două una: ori Lică ajungea să fie dovedit şi pus la pedeapsă [...] ori Lică scăpa şi atunci Ghiţă trebuia să se teamă de răzbunarea lui". Judecata, însă, nu-l putea dovedi vinovat pe sămădău, căci acesta „ştia să-şi aleagă stăpânii", iar la proces, deşi cuprins de „o durere sfâşietoare", Ghiţă îi acoperă nelegiuirile lui Lică.

După multe frământări şi ezitări, trecând de la autosugestie („la urma urmelor, toate le făcuse din dragoste către dânsa"), la hotărârea de a face totul pentru a avea un alt statut social („se gândea cât trebui să muncească un om ca dânsul să adune atâta la un loc"), la nemulţumirea de a-şi conştientiza slăbiciunile („se simţea ticăloşit şi slab în el însuşi"), Ghiţă hotărăşte să-l dea în vileag pe sămădău, cu ajutorul căprarului Pintea. Aceştia stabilesc să-i întindă o cursă lui Lică, pentru a-l putea prinde cu banii şi obiectele furate asupra lui: „Momentul tipic de duplicitate este acela al trădării hoţului. Cârciumarul, schimbând mereu bancnotele de furat ale lui Lică, le duce lui Pintea să i le arate şi să le prefacă în mărunţiş, procurând autorităţilor dovada crimei, fără a mărturisi că jumătate din suma schimbată la jandarm o opreşte el" (G. Călinescu).

Orbit de furie şi dispus să facă orice pentru a se răzbuna pe sămădăul care „i-a luat liniştea sufletului şi i-a stricat viaţa", Ghiţă o ucide pe Ana (după ce el însuşi o împinsese în braţele lui Lică), la rândul lui fiind omorât de Răuţ, la porunca sămădăului care, pentru a nu cădea viu în mâinile lui Pintea, se sinucide.

În sensul simetriei compoziţionale ce defineşte organizarea discursului narativ, epilogul aduce în prim-planul semnificaţiilor arderea morii („toate erau cenuşă") – sugestia focului purificator, restabilind echilibrul tulburat de hybris, de acel conflict al omului cu datul existenţial, cu legile nescrise şi codul moral al societăţii. Singurele personaje care supravieţuiesc sunt bătrâna şi copiii, finalul situând întâmplările sub semnul unui destin necruţător: „Simţeam eu că nu are să iasă bine, dar aşa le-a fost data."

În nuvelă, scriitorul pune accentul pe complexitatea personajelor, surprinse evolutiv, acordând o atenţie deosebită psihologiei protagonistului, al cărui destin este semnificativ pentru consecinţele nefaste ale setei de înavuţire, procesul dezumanizării fiind surprins magistral. Caracterizarea directă („om drept şi blând la fire", „om care ţine la bani") se îmbină cu mijloacele caracterizării indirecte, conflictul fiind descris prin tehnica monologului interior. Om harnic, blând,

Scanned with OKEN Scanner

cinstit, cârciumarul acceptă, din dorinţa de „a se face om cu stare", colaborarea cu sămădăul, care implică metamorfozarea fondului său sufletesc – teama, nesiguranţa, laşitatea înlocuiesc treptat valorile morale care susţineau echilibrul interior al eroului, aflat acum în conflict cu sine însuşi, cu imaginea sa receptată de dimensiunea socială a lumii.

Un personaj pregnant conturat este şi Lică Sămădăul, „singura personalizare directă şi expresă din literatura lui Slavici a voinţei de putere", al cărui orgoliu este „unul de stăpân, care doar îşi subordonează oamenii, dar se şi substituie destinului lor" (M. Popescu). Bun cunoscător al psihologiei umane, el ştie să se folosească de slăbiciunile oamenilor („Pe om nu-l stăpâneşti decât cu păcatele lui şi tot omul are păcate, numai că unul le ascunde mai bine."), astfel încât, impactul acestui „om pătimaş", „rău şi primejdios" asupra existenţei lui Ghiţă este unul decisiv.

Întruchipând duioşia, candoarea, simbolul devotamentului, Ana apare ca fiind „tânără şi frumoasă, sprintenă şi mlădioasă". Ea este alături de Ghiţă, încearcă să-l ajute, să-l susţină, se simte jignită atunci când soţul nu-i împărtăşeşte frământările: „Tu nu mă omori, Ghiţă, mă seci de viaţă, îmi scoţi răsuflare cu răsuflare viaţa din mine, mă laşi să mă omor eu din mine." Când Ghiţă o acuză brutal că „îi stă în cale", îşi înfruntă dorinţa de a-şi lua copiii şi de a pleca „fără întârziere, pentru ca să nu se mai întoarcă niciodată" şi îi rămâne alături: „Să nu crezi că aşa mă vei alunga de la tine. Ţin la tine, Ghiţă, ţin cu toată inima şi cu cât te vei face mai aspru, cu atât dinadins am să ţin...". Dezamăgită de laşitatea soţului care o lasă singură cu Lică şi pleacă la Ineu, îi cedează sămădăului, într-un gest de răzbunare disperată: „Tu eşti om, Lică, iar Ghiţă nu e decât o muiere îmbrăcată în haine bărbăteşti".

Nuvela lui Slavici impresionează prin construcţia discursului narativ, viabilitatea creaţiei fiind determinată de caracterul ei realist şi de intenţia moralizatoare a prozatorului („Pentru ca să fie frumos, un lucru trebuie să fie, înainte de toate, bun şi adevărat"), în sensul acelui „realism poporan" de care vorbea T. Maiorescu. Personajele sunt surprinse cu fineţe psihologică (autorul dovedindu-se a fi un bun cunoscător al naturii umane), sunt analizate în mediul lor de viaţă, destinul individual fiind raportat la factorul social şi confruntat cu valorile tradiţionale. **(M. I.)**

Construcţia subiectului în nuvela psihologică *Moara cu noroc* de Ioan Slavici

Publicată în 1881 în volumul *Novele din popor*, moment ce marchează debutul lui Ioan Slavici, opera literară *Moara cu noroc* este reprezentativă pentru viziunea autorului asupra lumii satului transilvănean de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Specie epică în proză, cu o construcţie riguroasă şi un fir narativ central, cu o intrigă bine conturată, punând în evidenţă un personaj principal complex,

Scanned with OKEN Scanner

bine individualizat, nuvela *Moara cu noroc* se remarcă printr-un puternic caracter realist. Astfel, tema, atitudinea critică faţă de unele aspecte ale societăţii, obiectivitatea perspectivei narative, conturarea unor tipuri umane se constituie în argumente pentru caracterul realist al acesteia. De altfel, interesul pentru analiza psihologică ţine tot de realism, aceasta realizându-se prin monologul interior, stilul indirect liber, scenele dialogate, notarea gesturilor şi a mimicii, care conturează conflictul de natură interioară.

Construcţia simetrică, circulară, a nuvelei, asigurată de cuvintele rostite de bătrână, dar şi de o descriere amănunţită a drumului, asigură acestei opere literare caracterul realist. Astfel, discursul narativ propriu-zis este încadrat de replicile cu intenţie moralizatoare ale soacrei lui Ghiţă: *„Omul să fie mulţumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăţia, ci liniştea colibei tale te face fericit"* şi, respectiv, *„aşa le-a fost data"*.

Titlul nuvelei, care trădează ironia autorului, se constituie într-o antifrază, pentru că Moara „cu noroc" se dovedeşte a fi, pentru cei care o iau în arendă, cu nenoroc, pricinuindu-le numai necazuri. De altfel, semnele părăsirii (cele cinci cruci existente, vechea moară *„cu lopeţile rupte"*) din incipitul operei anticipează destinul tragic al celor de la han.

Acţiunea nuvelei se defineşte printr-o construcţie epică riguroasă, cu un singur plan narativ, care are în centru procesul dezumanizării lui Ghiţă din cauza lăcomiei pentru bani, o intrigă bine evidenţiată, bazată pe valorile morale şi pe setea de îmbogăţire, în cadrul căreia se manifestă un conflict interior (psihologic) şi unul exterior (social). Conflictul exterior poate fi identificat între diverse personaje (între Ghiţă şi Lică Sămădăul, între Ghiţă şi Ana, între Lică Sămădăul şi arendaş, între Lică şi Pintea). Perspectiva narativă este realizată de naratorul omniscient şi omniprezent, printr-o naraţiune la persoana a III-a a unor fapte verosimile, la care participă personaje puţine, dar constituite solid, cu puternice trăsături de caracter motivate de firea şi structura morală a fiecăruia dintre ele. Modalitatea narativă se remarcă aşadar prin absenţa mărcilor formale ale naratorului, care determină distanţarea acestuia faţă de evenimentele prezentate.

Tema nuvelei o constituie consecinţele nefaste pe care lăcomia pentru bani o exercită asupra individului, hotărându-i destinul, pe măsura abaterilor de la principiile etice fundamentale ale sufletului omenesc. La baza ei se află convingerea autorului că goana după bani zdruncină tihna vieţii omului, generează numeroase rele, iar în cele din urmă duce la pierzanie.

Expoziţiunea îl surprinde pe Ghiţă, cizmar de meserie, care se săturase să cârpească ciubotele oamenilor din sat, cu atât mai mult cu cât aceştia obişnuiau să umble toată săptămâna în opinci sau desculţi, iar dacă duminica este noroi, îşi duc cizmele în mână până la biserică. Spaţiul acţiunii este plasat într-o zonă geografică din Ardeal, la hanul Moara cu noroc, aflat la o răscruce pe unde treceau turme de porci spre şi dinspre Ineu, loc important pentru afaceri şi comerţ. Tehnica detaliului semnificativ, care asigură descrierea acestui drum, face dovada pustietăţii întunecoase a acestor locuri: *„De la Ineu drumul de ţară o ia printre*

Scanned with OKEN Scanner

păduri şi peste ţarini, lăsând la dreapta şi la stânga satele aşezate prin colţurile văilor. Timp de un ceas şi jumătate drumul e bun; vine apoi un pripor, pe care îl urci, şi după ce ai coborât iar în vale, trebuie să faci popas, să adapi calul ori vita din jug şi să le mai laşi timp de răsuflare, fiindcă drumul a fost cam greu, iară mai departe locurile sunt rele."

Acţiunea acestei opere se desfăşoară pe parcursul unui an, între două repere temporale cu valoare religioasă: de la Sfântul Gheorghe până la Paştele următor, indicii temporali dobândind valoare simbolică în logica naraţiunii realiste. Mutându-se la Moara cu noroc cu soţia, soacra şi cei doi copii, Ghiţă devine repede cunoscut de drumeţii mai umblaţi, afacerile mergeau bine. Ana este tânără şi frumoasă, fragedă şi subţirică, sprintenă şi mlădioasă, îl iubea pe bărbatul ei, se înţelegeau bine şi erau fericiţi. În acest moment al naraţiunii, Ghiţă apare ca un bărbat responsabil pentru destinul celorlalţi, asumându-şi răspunderea pentru viitorul familiei.

Intriga începe odată cu apariţia la han a lui Lică Sămădăul, un simbol al răului, despre care Ghiţă aflase că, deşi tot porcar şi el, este om cu stare, care poate să plătească grăsunii pierduţi ori pe cei furaţi. Porcarii cu apucături primitive, sunt fioroşi la înfăţişare, bandiţii, stăpânii de turme sau hoţii şi ucigaşii plătiţi alcătuiesc lumea ce se perindă pe la Moara cu noroc. De frica lui Lică tremură toată lunca, deoarece era „om aspru şi neîndurat", care ştia toate înfundăturile, cunoştea pe toţi oamenii buni, dar mai ales pe cei răi. Porcar priceput, el recunoştea urechea grăsunului pripăşit şi în oala cu varză, dar discret şi tăcut în privinţa treburilor care nu-l priveau în mod direct, Lică a cerut, autoritar, să afle cine este cârciumarul, căruia i se prezintă cu agresivitate, dorind să accentueze faptul că este periculos şi că toată lumea îi ştie de frică. Ghiţă este copleşit de gânduri negre, pentru că simte pericolul care-l pândeşte dacă se supune lui Lică, dar şi riscul şi mai mare dacă-l refuză pe acesta.

Desfăşurarea acţiunii surprinde o amplificare a conflictului psihologic, pe măsură ce Ghiţă se implică în afacerile necinstite ale lui Lică. Astfel, Ghiţă îşi cumpără două pistoale, îşi ia încă o slugă, pe Marţi, un ungur înalt ca un brad şi doi căţei, pe care-i pune în lanţ ca să se înrăiască. Ana observă că bărbatul ei este îngândurat, se înstrăinează de ea şi de copii, se face tot mai ursuz, se enervează din nimic, nu mai zâmbea ca mai înainte, iar ea se temea să-l întrebe ce se întâmplă cu el, pentru că el se mânia cu uşurinţă.

Ghiţă îşi dă seama că la Moara cu noroc nu putea să stea nimeni fără voia lui Lică , iar el îşi dorea să stea aici numai trei ani, cât să acumuleze suficient pentru a asigura familiei un trai decent; astfel, el se gândeşte că ar fi fost bine să nu aibă nevastă şi copii şi să poată spune „*Prea puţin îmi pasă!*". Lacom de bani, Ghiţă este gata să-şi pună pe un an, doi, capul în primejdie, enervându-se că se simte legat pe de o parte de familie, iar pe de alta de Sămădău. Venit la han, Lică îi dă cârciumarului semnele turmelor lui şi-i porunceşte lui Ghiţă să-i spună ce turme treceau pe acolo, cum arată porcarul, iar în cazul în care acesta i s-ar împotrivi, îşi va desemna un alt om de nădejde la Moara cu noroc. Anei îi părea om rău şi primejdios, mai ales că îl vedea plătind mai mult decât consuma.

Scanned with OKEN Scanner

Între timp, pe la han se abăteau din ce în ce mai des jandarmii de la Ineu şi, dintre toţi, Ghiţă îl remarcă pe căpitanul Pintea, singurul în care cârciumarul are încredere să se confeseze cu privire la situaţia existentă la aici. Aproape de Sfântul Dumitru, Lică soseşte la han împreună cu Buză-Ruptă, cu Săilă Boarul şi cu Răuţ, stă de vorbă cu oamenii în cârciumă şi-l întreabă pe Ghiţă dacă ştie când vine arendaşul evreu după chirie, apoi vrea să joace cu Ana, iar Ghiţă o îndeamnă pe aceasta să petreacă. Văzându-şi nevasta îmbujorată de plăcerea jocului, iar pe Lică strângând-o în braţe şi sărutând-o, Ghiţă fierbe de mânie, ros de gelozie şi rănit în orgoliul de soţ. Sămădăul rămâne la Moara cu noroc pentru că era înţeles cu arendaşul, dar noaptea, trezită de lătrăturile câinilor, Ana îl vede venind la han dinspre Fundureni. A doua zi, Pintea le spune că noaptea trecută, arendaşul fusese prădat, bătut, de-abia mai ţinându-se pe picioare şi că acestuia i s-a părut că, deşi avuseseră feţele acoperite, unul dintre cei doi tâlhari ar fi fost Lică. Ghiţă îi spune lui Pintea că Lică dormise la han şi că nu plecase nicăieri, ci abia în dimineaţa aceea părăsise locul. În drum spre Ineu, Pintea îi destăinuie acestuia că fusese tovarăş cu Lică, furaseră nişte cai şi fuseseră închişi împreună, apoi se certaseră atât de tare, încât el îl urăşte de moarte şi jură că se va spânzura dacă împlineşte patruzeci de ani şi nu o să-l dovedească pe Lică. La han soseşte o doamnă îmbrăcată în doliu, cu un copil, într-o trăsură boierească trasă de trei cai şi cu un fecior aflat lângă vizitiu. Achitând consumaţia, femeia îi dă Anei o bancnotă ruptă la un colţ şi, la rugămintea hangiţei de a-i da alta, tânăra scoate zâmbind o pungă mare şi plină de hârtii noi, din care i-a dat una. La Ineu, Ghiţă depune mărturie mincinoasă, el jură pe pâine şi pe sare că nu ştia de ce Sămădăul îl căuta pe arendaş şi declară că Lică a stat toată noaptea la cârciumă .

Întorcându-se cu Pintea la han, găsesc pe drum trăsura boierească fără cai, pe iarbă observă un copil mort, iar spre miezul nopţii, jandarmii găsesc cadavrul unei femei tinere, îmbrăcate în negru şi un bici, cu care îi fuseseră legate mâinile. Biciul era al lui Lică, Pintea îl cunoaşte bine, iar acasă la Buză-Ruptă este găsită o parte din argintăria furată de la arendaş. Procesul are loc la Oradea-Mare şi mărturiile tuturor duc spre sacrificarea lui Buză-Ruptă şi Săilă Boarul care au fost şi condamnaţi pe viaţă. După proces, Ghiţă se simte foarte vinovat pentru că jurase strâmb. Măcinat de remuşcări, Ghiţă îşi compătimeşte copiii, căindu-se pentru faptele sale: „*Sărmanilor mei copii, [...] voi nu mai aveţi, cum avuseseră părinţii voştri un tată om cinstit. [...] Tatăl vostru e un ticălos*". Slavici realizează o analiză complexă şi profundă a trăirilor interioare ale lui Ghiţă, frământările, zbuciumul şi setea pentru bani devenindu-se din ce in ce mai chinuitoare.

Prima întâlnire a lui Ghiţă cu Lică după proces este înfricoşătoare pentru cârciumar. Sămădăul îi vorbeşte despre dulceaţa păcatului şi-i relatează cum a înfăptuit primul omor din cauză că nu avea bani să cumpere nişte porci care-i fuseseră furaţi, cum a doua oară a ucis ca să se mângâie cu mustrările pentru cel dintâi, bucurându-se de o adevărată plăcere. Îi destăinuie lui Ghiţă că un om poate fi stăpânit numai dacă îi descoperi punctul slab, iar cel mai periculos defect este slăbiciunea pentru o singură femeie. Aluzia lui Lică este evidentă, sugerând că slăbiciunea cea mai mare a lui Ghiţă este iubirea pentru Ana şi simţindu-se umilit în orgoliul lui de bărbat, cârciumarul se gândeşte la pedepsirea Sămădăului prin spânzurătoare.

Scanned with OKEN Scanner

Lică îi dăduse hangiului bani însemnaţi pentru ca acesta să-i schimbe prin negustorie şi să li se piardă urma. Ghiţă se hotărăşte brusc să-l demaşte, ia toate bancnotele însemnate şi se duce cu ele la Pintea, care plănuieşte să-l prindă pe Lică în flagrant. Pintea îi dă înapoi bani neînsemnaţi, dar cârciumarul nu-i spune că jumătate din bani sunt ai lui, recuperându-şi astfel întreaga sumă. Ghiţă îşi găseşte scuze pentru lăcomia care-l stăpâneşte: *„–Aşa m-a lăsat Dumnezeu! Ce să-mi fac dacă e în mine ceva mai tare decât voinţa mea !? Nici cocoşatul nu e însuşi vinovat că are cocoaşă în spinare: nimeni mai mult decât dânsul n-ar dori să n-o aibe*". În săptămâna Paştelui, bătrâna pleacă împreună cu copiii să petreacă sărbătorile la nişte rude din Ineu, iar Ana insistă să rămână cu bărbatul ei acasă, stricând astfel planurile soţului. Lică se enervează că nu-l găseşte singur pe Ghiţă şi îl sfătuieşte să plece undeva şi să-l lase singur cu nevasta lui, ca să se vindece de slăbiciunea pe care o avea pentru femeie.

Punctul culminant este reprezentat de momentul în care, consolându-se ca un laş, Ghiţă acceptă să plece şi se gândeşte că se va întoarce pe înserat cu Pintea şi-l vor prinde pe Sămădău cu banii însemnaţi asupra lui, reuşind astfel să-l ducă la spânzurătoare. Ana, dezamăgită de comportamentul soţului, se aruncă-n braţele lui Lică, rugându-l apoi s-o ia cu el, întrucât îi era ruşine să îl mai privească pe Ghiţă. Sămădăul o respinge cu indiferenţă şi o sfătuieşte să se împace cu bărbatul ei.

Deznodământul îl surprinde pe jandarmul Pintea puternic impresionat de faptul că Ghiţă îşi sacrificase nevasta pentru a-l prinde pe Lică: *„Tare om eşti tu, Ghiţă [...]. şi eu îl urăsc pe Lică; dar n-aş fi putut să-mi arunc o nevastă ca a ta drept momeală în cursa cu care vreau să-l prind*". Ajunşi în apropierea satului, Pintea, împreună cu Marţi şi cu încă doi jandarmi, îl văd pe Lică plecând în goana calului de la han şi pornesc în urmărirea lui. Ghiţă se îndreaptă spre Moara cu noroc cu gândul să-şi încheie socotelile cu nevastă-sa. Când în han au năvălit Lică şi Răuţ, Ana era întinsă la pământ şi cu pieptul plin de sânge cald, iar Ghiţă o ţinea sub genunchi şi apăsa cuţitul mai adânc spre inima ei. Răuţ îşi descarcă pistolul în ceafa lui Ghiţă, care cade fără să mai poată afla cine l-a împuşcat. Sămădăul dă ordine tovarăşilor săi să găsească banii cârciumarului, apoi să dea foc hanului. Lică încearcă să fugă, dar calul era obosit de atâta alergătură şi atunci se hotărăşte să treacă râul înot, dar acesta se umflase din cauza ploii. Simţindu-se sleit de puteri, Lică ar vrea să se târască până la Moara cu noroc, unde ar fi trebuit să se afle calul lui Ghiţă, să-l ia şi să-şi piardă urma. Pintea îl zăreşte însă la lumina focului pus la han şi strigă atât de tare încât răsună toata valea. Auzindu-i glasul, Lică îşi ţinteşte ochii la un stejar uscat ce stătea la depărtare de vreo cincizeci de paşi, scrâşnind din dinţi, apoi îşi încordează toate puterile şi se aruncă cu avânt. Pintea îl găseşte cu capul sfărâmat la tulpina stejarului şi, ca să nu afle nimeni că-i scăpase din nou, de data aceasta definitiv, i-a împins trupul în valurile râului.

Finalul nuvelei este reprezentat, ca şi incipitul, de cuvintele bătrânei, care se întoarsă stătea cu copiii pe o piatră, plângând cu lacrimi amare soarta nemiloasă: *„se vede c-au lăsat ferestrele deschise [...] Simţeam eu că nu are să iasă bine; dar aşa le-a fost data*". **(C. Creiţă)**

Scanned with OKEN Scanner

Relaţia incipit-final în nuvela *Moara cu noroc* de Ioan Slavici

Într-un moment de răscruce al existenţei sale, doctorul Jivago, personajul principal al romanului cu acelaşi titlu de Boris Pasternak, artist profund şi original, meditează la statutul operei artistice: „...arta nu e denumirea unei categorii sau a unui domeniu care acoperă o infinitate de noţiuni şi fenomene ramificate, ci, dimpotrivă, e ceva îngust şi concentrat... Operele vorbesc prin multe: prin teme, situaţii, subiecte, eroi. Dar cel mai mult vorbesc prin prezenţa artei conţinute în ele".

În consecinţă, creatorul va fi permanent preocupat, valorificând resursele artistice de care dispune, să ajungă, ca o încununare a eforturilor sale, la acel „ceva îngust şi concentrat" care constituie esenţa demersului său artistic. La rândul său, cititorul, care parcurge pas cu pas tot acest labirint, năzuieşte să acceadă la aceeaşi esenţă şi să-şi împlinească, în final, orizontul de aşteptare. Din aceasta perspectivă, incipitul şi finalul constituie, de foarte multe ori, elemente fundamentale pentru că de buna lor înţelegere poate depinde reuşita actului lecturii.

Nuvela *Moara cu noroc,* de Ioan Slavici (vol. *Novele din popor,* 1881) este o creaţie de factură realistă şi psihologică în care tema principală se consideră a fi dezumanizarea individului sub influenţa nefastă a banului. Urmărind să realizeze un acord deplin între realitate, mentalitate şi comportamentul indivizilor, scriitorul plasează acţiunea într-o etapă istorică semnificativă, aceea a pătrunderii relaţiilor capitaliste în Transilvania, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, care antrenează schimbări atât în planul vieţii sociale, cât şi în privinţa mentalităţii indivizilor. În esenţă, este vorba despre consecinţele în plan moral ale atracţiei tot mai puternice a banului asupra individului. Procesul de degradare sufletească afectează grav nu numai omul copleşit de mirajul câştigului, ci şi relaţiile interumane, viaţa de familie ori mentalităţile.

O altă particularitate a nuvelei psihologice o constituie construcţia epică desăvârşită, impusă de logica faptelor şi a întâmplărilor sau de evoluţia personajelor. Critica a evidenţiat constant echilibrul compoziţional care este o consecinţă a acumulării progresive de fapte şi întâmplări, în măsură să motiveze convingător, din interior, destinul fiecărui personaj.

În spiritul prozei de factură realistă este realizată şi perspectiva narativă, de tip obiectiv. Naratorul este omniscient, cunoaşte întreaga realitate prezentată, fără a fi participant la acţiune, urmăreşte evoluţia personajelor, evidenţiază aspecte semnificative din trecutul lor, esenţiale în definirea portretului moral. Relatarea se face la persoana a III-a, viziunea dindărăt (*par derrière*).

Spre deosebire de alte tipuri de nuvele (istorice, de exemplu), numărul personajelor este, în acest tip de creaţie, sensibil redus, pentru că accentul se pune pe definirea psihologiei personajelor, mijloace specifice în acest sens fiind dialogul, monologul interior, stilul indirect liber. Astfel, în creaţia lui Slavici atenţia se concentrează asupra relaţiei Ghiţă-Lică, rolul celorlalte personaje fiind, prin comparaţie, sensibil redus.

Scanned with OKEN Scanner

Deloc întâmplător, exegeţii operei lui Slavici asociază primul şi ultimul capitol al nuvelei *Moara cu noroc* prologului şi epilogului. Dintr-un anume punct de vedere, modul de a proceda al scriitorului ardelean aminteşte, în această privinţă, de formulele teatrului antic grec unde prologul presupunea, într-o primă fază, o succintă prezentare a subiectului prin intermediul dialogului dintre personaje şi îşi asuma, în acest fel, un rol anticipativ.

Conceptul de incipit a avut o accepţie diferită în decursul timpului. Pentru perioada antică sau medievală reprezintă „formula introductivă dintr-o carte sau un manuscris care cuprindea titlul lucrării şi numele autorului" (din lat. *hoc incipit = aici începe*, cf. *Noul dicţionar universal al limbii române).*

Astăzi semnificaţiile termenului sunt, evident, diferite, dar au în vedere aceeaşi realitate. Spre exemplu, dicţionarul *Larousse* se exprimă foarte concis „primele cuvinte ale unei lucrări", fără să se raporteze, aşadar, la domeniul literaturii, unde implică, de cele mai multe ori, elemente care ţin de organizarea textului, de perspectiva narativă, viziunea despre lume. În chip firesc, fiecare scriitor organizează această secvenţă iniţială în concordanţă cu structura generală a operei. Spre exemplu, în proza cu caracter realist, în care senzaţia de veridicitate este esenţială, autorul va pune accent asupra detaliilor legate de spaţiu, timp, personaje. Astfel, termenul de *incipit* se asociază firesc aceluia de *expoziţiune.* Mai departe, însă, deosebirile sunt evidente, un exemplu sugestiv fiind nuvela lui Ioan Slavici, *Moara cu noroc. şi* aici, în incipit, sunt prezentate unele personaje: Ghiţă, bătrâna, mama Anei, se fac referiri la condiţia lor materială precară, la meseria de cizmar într-un sat în care oamenii „umblă toată săptămâna în opinci ori desculţi, iară dacă dumineca e noroi, îşi duc cizmele în mână până la biserică". Mocneşte, deci, în sufletul personajului, o stare de nemulţumire care îl determină să ia nişte hotărâri. Cititorul pătrunde, astfel, într-un univers în esenţă cunoscut, prezentat cu obiectivitate, se conturează o situaţie iniţială care poate genera conflicte, tensiuni: un îndemn de a continua lectura.

Mult mai important, însă, decât toate acestea este dialogul dintre Ghiţă şi mama Anei, acesta prefigurând opoziţia dintre două concepţii de viaţă diametral opuse.

Mentalitatea bătrânei se sprijinea temeinic pe experienţa de viaţă („am avut şi am multe bucurii") şi pe principii etice solide, pentru că sunt, în fond, caracteristice lumii pe care o reprezintă: „Omul să fie mulţumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăţia, ci liniştea colibei tale te face fericit". Preferă certitudinile şi se simte în siguranţă pentru că gândirea ei este în acord cu aceea a colectivităţii. A evitat primejdiile, dar ştie că soarta e schimbătoare. Bătrâna vorbeşte „aşezat" pentru că aşa gândeşte, concepţia ei de viaţă este, prin raportare la norme, fără cusur.

Pe de altă parte e legată de familie şi, deci, obligată să-şi urmeze copiii. Devotamentul se dovedeşte mai puternic decât instinctul de conservare. Decizia este precipitată, în dezacord cu spiritul ei „aşezat", dar este limpede că într-o asemenea împrejurare nu poate hotărî singură. Finalul capitolului plasează atât

Scanned with OKEN Scanner

existenţa ei, cât şi pe cea a celorlalţi sub semnul hazardului: pleacă la „moara cu noroc", speră să fie într-un „ceas bun", într-un „gând bun". Îşi asumă, evident, un sacrificiu, pentru că moara sugerează o mişcare ameţitoare. Nu se va dovedi cu noroc, ci, dimpotrivă, le va măcina „norocul". Iar urările „ceas bun", „gând bun" sunt spuse cu un soi de disperare.

În opoziţie, Ghiţă ilustrează o cu totul altă mentalitate, de la primele cuvinte („vorba scurtă") se dovedeşte un om de acţiune. Îşi cunoaşte, desigur, posibilităţile, dovedeşte o mentalitate în acord cu epoca istorică, în care iniţiativa, mobilitatea, oferă şansa succesului.

Concepţiile diametral opuse prefigurează destinul personajelor. Bătrâna acceptă schimbarea forţată de împrejurări. Nu-şi va schimba însă şi mentalitatea, de aceea postura ei rămâne de martor al evenimentelor, într-o lume străină, pe care nu o înţelege.

De partea cealaltă, Ghiţă, omul de acţiune, se va confrunta permanent atât cu lumea din jur, cât şi cu sine. Aceasta nu implică, însă, numai mobilizarea energiilor, ci şi descoperirea slăbiciunilor. Când acestea vor ajunge să-l domine, va eşua tragic.

Însumând observaţiile de până acum, rolul incipitului în nuvela *Moara cu noroc* se dovedeşte mai complex decât s-a observat în mod obişnuit. Aşadar,

- fixează cadrul acţiunii;
- plasează desfăşurarea epică sub semnul unor concepţii morale care se conturează de la început şi în funcţie de care se hotărăşte destinul personajelor;
- anticipează ponderea personajelor în acţiune şi prefigurează, în bună măsură, evoluţia acesteia.

Finalul care marchează soluţionarea tuturor conflictelor reprezintă mai mult decât deznodământul. Este, în acest caz, unul de tip închis şi realizează, prin raportare la incipit, simetria compoziţională a textului. Pe de altă parte, ilustrează concepţia morală a scriitorilor ardeleni (Slavici, Rebreanu, Agârbiceanu), în sensul că încălcarea normelor etice implică pedepsirea drastică a vinovaţilor. Ghiţă o ucide pe Ana când îşi dă seama de infidelitatea ei şi este omorât, la rândul său, de Răuţ, omul Sămădăului. Lică se sinucide pentru a nu fi prins de Pintea, jandarmul. Hanul este trecut prin focul purificator şi „pedepsitor" (Gaston Bachelard). Se salvează bătrâna, simbolul experienţei de viaţă, cea care rămâne fidelă până la sfârşit normelor etice tradiţionale, şi copiii, întruchiparea inocenţei, dar şi a viitorului. Viaţa îşi urmează, deci, neabătută, cursul.

Toate aceste fapte sunt în concordanţă cu logica evenimentelor, dar şi cu principiile morale evidenţiate de incipit. Sugestive din acest punct de vedere sunt cuvintele bătrânei de la sfârşit, amestec de resemnare şi fatalism: „Simţeam eu că nu are să iasă bine: dar aşa le-a fost data!..."

Omul tradiţional nu poate să se simtă în siguranţă decât în universul cunoscut, guvernat de legi unanim acceptate. Doar în această ambianţă poate să se bucure de „liniştea colibei". Nu întâmplător, la sfârşit, bătrâna şi copiii pleacă mai departe, într-o tentativă logică, firească, de recuperare a universului pierdut.

Scanned with OKEN Scanner

Din această perspectivă, nuvela ar putea fi „recitită" prin prisma ideii de destin, căreia i se subsumează toate celelalte teme, pentru că este, în fond, ilustrarea destinului unei lumi la răscruce, a cărei identitate, prin ieşirea din sfera mentalităţii tradiţionale, se alterează grav şi iremediabil. Aceasta poate fi esenţa operei, acel „ceva îngust şi concentrat" la care se referă personajul lui Pasternak. Mai mult decât atât, alte câteva capodopere ale literaturii naţionale (*Ion* şi *Răscoala* de Liviu Rebreanu, *Moromeţii,* de Marin Preda) oferă conexiuni tulburătoare. În fond, toate plasează ideea de destin, individual sau colectiv, sub semnul tragicului. **(C. B.)**

Particularităţi de construcţie a unui personaj dintr-o nuvelă studiată – Ghiţă din *Moara cu noroc* de Ioan Slavici

Conceptul de *personaj literar* este definit în mod diferit în lucrările de specialitate, fapt care îi atestă complexitatea şi importanţa în planul creaţiei literare. În decursul timpului, statutul şi ponderea în planul operelor au cunoscut o evoluţie semnificativă. Specialiştii consideră că, începând cu realismul a existat o preocupare constantă a artiştilor de a crea personaje complexe, cu o bogată viaţă interioară şi o subtilă evoluţie pe plan psihologic. Personajul, rod al fanteziei creatoare a scriitorilor, cu rol esenţial în reliefarea semnificaţiilor profunde ale operelor epice şi dramatice, este diferit de persoană, care are o existenţă reală. După *Dicţionarul de termeni literari*, personajele reprezintă „oameni transfiguraţi artistic, care sunt implicaţi în acţiune relatată", iar în accepţia *Dicţionarului de estetică generală* sunt „o ipostază a prezenţei umane relevată ca personalitate".

Caracterizarea personajului literar implică evidenţierea trăsăturilor fizice şi morale ale acestuia şi a mijloacelor/ procedeelor specifice folosite. Operaţiunea nu reprezintă un scop în sine, ci o etapă obligatorie în decodarea textului literar.

Inclusă în volumul *Novele din popor* (1881), *Moara cu noroc* prezintă realităţi specifice satului ardelean de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Este considerată nuvelă realistă şi psihologică, iar tema principală este aceea a dezumanizării individului sub influenţa nefastă a banului.

În mai mare măsura decât în alte creaţii, în nuvela psihologică autorul urmăreşte să realizeze acordul deplin între realitate (istorică, socială) şi logica faptelor personajelor. Ca şi în alte nuvele, Slavici plasează acţiunea într-o perioadă când în spaţiul ardelean pătrund relaţiile de tip capitalist, cu implicaţii profunde în planul vieţii sociale şi în privinţa mentalităţii indivizilor. Atracţia banului, tot mai puternică, are drept consecinţă îndepărtarea de codul moral tradiţional şi plasează destinul individului sub semnul hazardului. Discuţia de la începutul nuvelei dintre Ghiţă şi mama Anei ilustrează două mentalităţi în opoziţie. În hotărârea ginerelui de a pleca, bătrâna intuieşte un pericol. Din perspectiva ei, „liniştea colibei tale te face fericit şi nu bogăţia", dovadă evidentă că preferă stabilitatea în locul

Scanned with OKEN Scanner

hazardului. Slavici ilustrează aici o concepţie de tip arhaic, reflectată, de asemenea, în operele lui Rebreanu sau Sadoveanu, aceea că interesele colectivităţii primează, iar şansa supravieţuirii individului depinde de raportarea necondiţionată la normele morale ale acesteia.

O altă particularitate a nuvelei psihologice o constituie construcţia epică desăvârşită. Aceasta nu este un simplu exerciţiu de virtuozitate, ci este impusă de logica faptelor şi a întâmplărilor. În *Moara cu noroc*, echilibrul compoziţional este realizat prin intermediul primului şi ultimului capitol, cu rol de prolog şi, respectiv, epilog care plasează desfăşurarea epică sub semnul unei concepţii etice solide, pin succesiunea firească a momentelor subiectului. Textul se constituie într-o acumulare progresivă de evenimente care marchează şi motivează convingător destinul personajelor.

Specifică acestui tip de nuvelă este apoi analiza minuţioasă a trăirilor, a psihologiei personajelor, uneori cu precizia omului de ştiinţă. O consecinţă importantă a acestei preocupări o constituie reducerea numărului personajelor, mai mic faţă de nuvela socială sau istorică. În *Moara cu noroc*, atenţia se concentrează, în primul rând, asupra relaţiei Ghiţă-Lică, rolul celorlalte personaje fiind mai redus.

În sfârşit, preocuparea pentru sondarea profunzimilor psihicului uman are drept consecinţă utilizarea unor mijloace specifice, precum analiza psihologică, realizată mai ales prin intermediul dialogului, al monologului interior şi al stilului indirect liber.

În ansamblu, nuvela urmăreşte procesul decăderii morale a lui Ghiţă, care ajunge treptat să fie copleşit de patima banului. Cizmar de meserie, este convins că nu ar putea să depăşească starea precară decât arendând pentru o vreme hanul de la Moara cu noroc. Două sunt motivaţiile acestei hotărâri. Pe de o parte este animat de grija de a oferi familiei o soartă mai bună, lucru imposibil de realizat în sat, unde ţăranii se încalţă doar pentru a merge la biserică în zilele de sărbătoare. De asemenea, speră ca, îmbogăţindu-se, va dobândi mai mult respect în ochii celor din jur. Ceea ce-l animă iniţial este, deci, sentimentul responsabilităţii şi nimic nu prevesteşte, deocamdată, pasiunea bolnăvicioasă pentru câştig. Meritul esenţial al lui Slavici este de a motiva transformările din conştiinţa personajului prin influenţa mediului social. Astfel, unele trăsături se modifică, altele se alterează, iar predispoziţii latente încep să se manifeste pregnant; consecinţa imediată, în cazul lui Ghiţă, este o criză morală profundă.

Pentru început, însă, nimic nu anunţă această schimbare dramatică. Dimpotrivă, la han lucrurile merg bine, strădania este recompensată, spre marea satisfacţie a tuturor membrilor familiei. Sugestiv în acest sens este momentul, devenit aproape ritual, când, la sfârşit de săptămână, se numără câştigul obţinut.

Odată cu apariţia lui Lică Sămădăul, destinul personajului ia o întorsătură neaşteptată. Spirit malefic, şeful porcarilor urmăreşte să facă din Ghiţă o unealtă indispensabilă pentru planurile sale criminale. Deşi refuză la început cu îndârjire, cârciumarul va fi obligat la o serie de compromisuri. În ciuda opoziţiei disperate,

Scanned with OKEN Scanner

va parcurge trepte semnificative ale decăderii morale: devine părtaş la crima lui Lică, jură strâmb la tribunal, îşi împinge soţia, dintr-un calcul greşit, în braţele Sămădăului. Eşuează, pe de-o parte, copleşit de patima banului, iar pe de altă parte pentru că este singur în această luptă inegală. Jandarmul Pintea nu este un justiţiar, ci un individ măcinat de dorinţa de răzbunare. Ana, pe de altă parte, îşi pierde încrederea în capacitatea lui Ghiţă de a-şi ocroti familia şi, în consecinţă se simte atrasă de Lică, fascinată de acesta, dar mai ales conştientă că are nevoie de un sprijin pentru a-şi creşte copiii.

Finalul este tragic şi reflectă concepţia morală a scriitorilor ardeleni (Rebreanu, Agârbiceanu). Încălcând normele etice, personajele sunt drastic sancţionate. Ghiţă o ucide pe Ana când îşi dă seama de infidelitatea ei. La rândul său, este ucis de Răuţ, sluga Sămădăului. Lică se sinucide pentru a nu fi prins de Pintea. Hanul este incendiat, trecut prin focul purificator şi „pedepsitor" (Gaston Bachelard). Din perspectiva finalului, titlul conţine o amară ironie.

În cea mai valoroasă exegeză de până acum a operei scriitorului, Magdalena Popescu *(Slavici,* ed. „Cartea Românească", Bucureşti, 1977) porneşte de la premisa că structura caracterologică a personajului se reliefează în funcţie de trei repere: familia, normele morale ale colectivităţii şi relaţia cu Lică Sămădăul: „care sunt sensurile de atracţie care vectorizează personajul pe direcţii neînsumabile? Pe de o parte Ghiţă trebuie să respecte contractul asumat faţă de familia sa, a cărei răspundere întreagă o poartă şi de care e legat nu numai prin iubire, dar şi printr-o relaţie ce îl definise până atunci ca individualitate, ca esenţă. Pe de altă parte, Ghiţă e legat de opinia obştească, de comunitatea satului, faţă de care el trebuie să figureze ca un om onest, tare şi de încredere. În fine, cel de-al treilea mobil al dispersiunii interioare e perspectiva ademenitoare pe care i-o oferă bărbatului Sămădăul".

În ipostaza iniţială, Ghiţă apare ca un om echilibrat, ataşat de familie, care respectă normele morale tradiţionale. Hotărârea de a părăsi satul în căutarea unei vieţi mai bune este pe deplin justificată, chiar dacă, din perspectiva bătrânei implică anumite riscuri. Harnic, priceput şi perseverent, în scurtă vreme ajunge să se convingă că întreprinderea sa are sorţi de izbândă. Câştigul aduce în familie satisfacţie şi armonie, iar Ghiţă se simte împlinit.

Venirea porcarilor, iar mai târziu a lui Lică, tulbură echilibrul sufletesc al personajului. Fără o motivaţie precisă, se insinuează o anume nelinişte, iar aceasta îl face să devină precaut: îşi mai angajează o slugă, îşi mai cumpără pistoale şi doi câini.

Degringolada morală începe din momentul în care înţelege că, pentru a rămâne la Moara cu noroc, va trebui să devină omul de încredere al Sămădăului, fapt care îi schimbă radical felul de a fi: „acuma el se făcuse mai de tot ursuz, se aprindea pentru orice lucru de nimic, nu mai zâmbea ca mai înainte, ci râdea cu hohot, încât îţi venea să te sperii de el...". Este aici manifestarea unei conştiinţe traumatizate. Se produce o teribilă sfâşiere lăuntrică, fără soluţie, pentru că, pe de-o parte, este prea orgolios pentru a se confesa, iar pe de altă parte începe să-şi piardă

Scanned with OKEN Scanner

încrederea în sine, în capacitatea de a depăşi o situaţie periculoasă. Omul deciziilor ferme de la început devine şovăitor, iar slăbiciunile, până atunci refulate, poate chiar necunoscute, îl macină sufleteşte. Înainte de a se înstrăina de ceilalţi, personajul simte, deocamdată tulbure, teribila spaimă a înstrăinării de sine.

Pentru a-i anihila voinţa, Lică speculează cu abilitate slăbiciunea din ce în ce mai evidentă pentru câştig a cârciumarului, pe care o intuise imediat. Când Sămădăul îi cere bani, Ghiţă percepe momentul ca o năruire a rosturilor de a trăi: „Mi-ai luat liniştea sufletului şi mi-ai stricat viaţa".

Cu toate acestea, refuză cu îndârjire pretenţiile lui Lică, astfel încât relaţia dintre cei doi nu ajunge nici un moment una de tipul călău-victimă, sugestivă în acest sens fiind discuţia lor de la han. Cu această ocazie, Ghiţă luptă din răsputeri să-şi apere independenţa. Se dovedeşte când ferm şi agresiv, când şovăitor şi conciliant.

Încearcă să-şi liniştească scrupulele, considerând că e dominat de o forţă mai presus de puterile lui. La un moment dat, consideră că familia este o povară pentru împlinirea planurilor sale. Îndepărtarea de norma morală o percepe în toată gravitatea ei, dar rămâne simplu prilej de reflecţie, nu antrenează voinţa de a acţiona în consecinţă: „Sărmanilor mei copii, zise el, voi nu aveţi, cum avuseseră părinţii voştri, un tată cinstit".

Impasul tragic al individului este accentuat din acest moment de conştiinţa propriei alienări, de incapacitatea de a se smulge de sub influenţa lui Lică: „Pentru Ghiţă, el reprezintă ispita malefică, tentaţia bogăţiei blestemate, căreia inima lui slabă şi şovăitoare, unde scrupulele şi lăcomia se anulează reciproc, îi prescriu un cerc vicios al unei zbateri fără ieşire" (Mircea Zaciu).

Eşecul lui Ghiţă este motivat astfel atât din interior, cât şi din exterior. Pe de-o parte, alterarea relaţiilor cu familia şi abaterea de la norma morală consfinţesc eşecul în plan sufletesc. De cealaltă parte, încetând să mai fie un om de acţiune, eşuează şi în plan social, într-o lume în care relaţiile capitaliste presupun, mai ales, mobilitate şi iniţiativă.

Complexitatea personajului impune variate mijloace/procedee de caracterizare, autorul împletind cu măiestrie caracterizarea directă cu cea indirectă. Din prima categorie, scriitorul utilizează frecvent autocaracterizarea. Mai ales în momentele de criză sufletească, Ghiţă simte nevoia de a se autodefini, de a-şi descoperi slăbiciunile: „Da, îşi zise el într-un târziu, sunt un om fără de suflet: n-ar fi trebuit să plec de acasă fără a-i spune ei în ce treabă plec...". Alteori, autocaracterizarea se face din perspectiva unor principii morale enunţate sentenţios „...cinstea e sila pe care le-o faci oamenilor răi de a te socoti un om între oameni. Eu nu mai pot sili pe nimeni să nu le zică copiilor ăstora: «Tatăl vostru e un om ticălos!»".

Din aceeaşi categorie a caracterizării directe, remarcăm portretul moral schiţat de alte personaje. Pentru Ana, schimbarea personajului ocazionează aprecieri severe: „Tu eşti om, Lică, iară Ghiţă nu e decât o muiere îmbrăcată în haine bărbăteşti, ba chiar mai rău decât aşa".

Scanned with OKEN Scanner

Dintre mijlocele de caracterizare indirectă, esenţiale în definirea profilului moral al lui Ghiţă sunt comportamentul şi relaţiile cu celelalte personaje, mai ales cu Lică şi cu Ana. Din ambele perspective primeşte o motivaţie din interior pentru că, aşa cum s-a observat, evoluţia personajului este determinată de evenimente, dar şi de meandrele unei conştiinţe cu manifestări imprevizibile. Prins în reţeaua unor relaţii complicate, orgolios, dar şi cu slăbiciuni, Ghiţă întruchipează ipostaza omului biruit de o patimă devoratoare ilustrată de către scriitor în mod obiectiv şi cu o stăpânire convingătoare a resurselor artistice: „Ceea ce apare nou şi fără asemănare în epoca începuturilor lui este analiza psihologică pe care Slavici o practică într-un limbaj abstract. Cu mijloace sărace izbuteşte Slavici să dea personagiilor lui o viaţă interioară [...]. Povestitorul vede oamenii lui dinăuntru, în sentimentele sau crizele morale, ba chiar în procesele lor intelectuale" (Tudor Vianu – *Arta prozatorilor români*).

În esenţă, analizând construcţia personajului în opera lui Slavici, N. Manolescu face următoarea observaţie: „la Slavici se constituie o reprezentare complexă, tridimensională a personajului, observat atent din mai multe unghiuri, ceea ce implică o lungire a timpului de expunere". Criticul punctează elementele esenţiale care conferă originalitate artei portretului lui Slavici. În premieră la noi, construcţia personajului e realizată dintr-o perspectivă complexă, care presupune, potrivit autorului, multiplicarea unghiurilor de observaţie, raportarea la o realitate complexă şi o motivare profundă, din interior, a trăsăturilor morale.

Din acest moment, scriitorii se orientează în mod hotărât către dimensiunea interioară a personajelor, fapt care va determina, în scurtă vreme o diversificare impresionantă a modalităţilor de introspecţie, în măsură să grăbească modernizarea prozei româneşti. **(C. B.)**

Tema familiei într-un text narativ studiat

Scriitor clasic al literaturii române, deci autor al unei opere cu statut de reper pentru generaţiile ulterioare de prozatori, I. Slavici este autorul primei nuvele de factură psihologică – *Moara cu noroc,* text publicat în volumul *Novele din popor* (1881). Adeziunea la principiile realismului estetic este dovedită de tema principală a textului, Slavici intenţionând să realizeze o monografie a satului ardelenesc surprins în perioada de început a capitalismului rural, dublat de procesul de pauperizare a ţărănimii; de asemenea, tema secundară susţine caracterul realist al prozei: este vorba despre dezvăluirea consecinţelor nefaste ale setei de înavuţire care naşte drama interioară a omului conştient de abaterea de la codul moral.

Compoziţional, nuvela este structurată în XVII capitole, doar XV fiind diegetice, întrucât primul, respectiv ultimul, au rol de prolog şi epilog. Eroii diegezei sunt creaţi prin prisma determinismului social, având ocupaţii obişnuite, existând în mediul tipic de viaţă.

Scanned with OKEN Scanner

Personajul principal identificabil este Ghiţă, a cărui acuză frecventă o reprezintă arghirofilia care a condus la distrugerea sa sufletească, urmată de ruinarea întregii familii. Ca atare, patima pentru bani constituie doar pretextul narativ pentru Slavici de a descrie un profund zbucium interior, generat de sentimentul culpei, al amoralităţii cărora le cade victimă eroul. În acest sens, prozatorul apelează la o gamă variată de procedee ale analizei psihologice: gradaţia stărilor sufleteşti, monologul interior, stilul indirect liber, naraţiunea extradiegetică în sine.

Însuşi incipitul, sub formă prologică, al nuvelei conţine, prin vorbele bătrânei, personaj *raisonneur şi* alter-ego al scriitorului, sfaturi sapienţiale pe care Ghiţă (în dorinţa de a asigura bunăstarea familiei sale) le primeşte cu superioritatea trufaşă, dar ignorantă a bărbatului tânăr, energic şi ambiţios, cu gustul riscului. Îndemnului „Omul să fie mulţumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăţia, ci liniştea colibei tale te face fericit", Ghiţă îi răspunde: „Vorbă scurtă [...] să rămânem aici, să cârpesc şi mai departe cizmele oamenilor [..] şi să ne punem pe prispa casei la soare [...] iaca liniştea colibei!". Ghiţă vrea să-şi schimbe statutul social care îi asigură şi poziţia în comunitate, respectul, dar, mai presus, ia decizia arendei hanului de la Moara cu noroc ca să ofere familiei sale siguranţa traiului susţinut financiar, economic.

Însă, ajuns cu întreaga familie la locul unde se află hanul, fostul cizmar şi viitorul cârciumar este izbit de o privelişte care proiectează asupra spaţiului tenebrele unei lumi malefice, blestemate: „moara părăsită", „cinci cruci", „lopeţi rupte", „acoperământ ciuruit", „un trunchi [...] ars [..], loc de popas pentru corbii ce se lasă croncănind de la deal înspre câmpie". Amintind de tărâmul blestemat din balada *Monastirea Argeşului,* acest spaţiu are rolul unui „motiv anticipativ" (Boris Tomasevski) care prefigurează destinul tragic al familiei, astfel încât titlul nuvelei se dovedeşte a fi o amară antifrază.

Ghiţă, în calitate de cap al familiei, soţ şi tată, preferă să se autoiluzioneze, pentru a nu se dezice de o hotărâre luată anterior pentru că ar fi decăzut în ochii celor dragi, iar orgoliul său masculin ar fi fost rănit. Cu toate acestea, semnele nefaste nu par să aibă niciun efect negativ asupra familiei: *„dar* binecuvântat era locul acesta". Naratorul înregistrează liniştea şi concordia paradiziacă din sânul familiei lui Ghiţă, care prosperă material: „Ghiţă [...] se punea cu Ana şi cu bătrâna să numere banii, şi atunci el privea la Ana, Ana privea la el, amândoi priveau la cei doi copilaşi [...], iară sporul era dat de la Dumnezeu, dintr-un câştig făcut cu bine".

Această atmosferă edenică este tulburată de sosirea la han a lui Lică Sămădăul, factor perturbator al siguranţei familiei lui Ghiţă, dar, mai ales, al echilibrului interior al personajului care va abdica de la normele etice, în speţă cinstea şi moralitatea. Lică întruchipează eroul machiavelic fiind un spirit mefistofelic, iar cârdăşia pe care i-o propune lui Ghiţă este echivalentă unui „pact" cu diavolul. Apariţia lui Lică la han o transformă, însă, într-o primă victimă pe Ana, care trăieşte sentimente contradictorii, îngemănând teama de necunoscutul

Scanned with OKEN Scanner

dur, dar şi fascinaţie faţa de farmecul viril al lui Lică: „Ana rămase privind ca un copil uimit la călăreţul ce stătea ca un stâlp de piatră înaintea ei". Încă de la început, Ghiţă intuieşte că are de-a face cu un om necinstit şi încearcă să i se opună, având presentimentul întovărăşirii cu un ins amoral care îi strecoară în suflet nelinişte („junghi prin inimă", „răcit în tot trupul"). Lică refuză să creadă că Ghiţă nu a auzit vorbindu-se despre el, prezentându-se ca o legendă a acelor locuri pe care le stăpâneşte. Impunându-i lui Ghiţă să i se asocieze, Lică se defineşte printr-un clişeu verbal ce îl recomandă drept un individ care nu admite contrareplică: „M-ai înţeles?". Naivă, Ana nu îl percepe pe Lică în dimensiunea reală a fiinţei sale demonice, lăsându-se sedusă de puterea lui, astfel încât scena întâlnirii celor trei (Ghiţă, Ana, Lică) reprezintă prima treaptă a prăbuşirii familiei lui Ghiţă.

Devenind complice al afacerilor ilegale propuse de Lică, Ghiţă începe să câştige, însă, concomitent, se declanşează şi angoasa bărbatului care îşi cumpără pistoale, îşi ia câini, simbol al încercării defensive. Soţia sa sesizează transformarea lui Ghiţă care, iscodit de nevastă, se preface a râde, o mască forţată care ascunde spaima. Treptat, hangiul devine ursuz, irascibil, iar Ana se teme de schimbarea suferită de bărbatul care, căzut victimă înavuţirii, a renunţat la cinstea şi integritatea morală. Acuzat de femeie, Ghiţă afirmă la un moment dat că ar fi dorit „să nu aibă nevastă şi copii pentru ca să poată zice «Prea puţin îmi pasă»". Doar în aparenţă aceasta mărturisire este a unui arghirofil irecuperabil, în realitate, dorinţa sa este aceea de a nu avea familie, astfel încât să nu fie responsabil pentru securitatea acesteia, acum pusă în pericol. Faptul că este cap al familiei îl determină să-şi judece acţiunile prin prisma consecinţelor asupra celor dragi, spre deosebire de Lică – om independent, liber, care are posibilitatea de a acţiona, pe când Ghiţă se simte „legat" şi din acest motiv este „supărăcios".

Deşi Ana încearcă să fie alături de soţul ei, Ghiţă o îndepărtează, mai mult, o aruncă în braţele Sămădăului, iar aceasta, după o iniţială senzaţie de silă, se lasă vrăjită de Lică; scena dansului este elocventă, din perspectiva alunecării Anei spre infidelitate: „[...] ea prinse voie bună; se cam tulbura când Lică se apropia de dânsa; sângele îi năvălea în obraji [...]".

În câteva rânduri Ghiţă generează scene aprinse, în care se opune lui Lică, orgoliul declanşând crizele bărbatului care, în cele din urmă, cedează, conştient de superioritatea adversarului afirmând: „nu vreau să mă ţii numai de frică, ci umblu să intru la învoială cu tine. Sunt gata să-ţi fac pe plac". Condiţia impusă de Ghiţă este aceea a unei imagini pe care doreşte să o conserve: om onest („să înţelegi că, dacă e să vă fiu de folos lumea trebuie să mă creadă om cinstit şi stricat cu voi"). Ghiţă oscilează în ceea ce-l priveşte pe Lică, respectiv în intenţia de a denunţa fărădelegile acestuia şi în neputinţa determinată de teama pierderii familiei. Introducerea unui nou personaj pe scena diegetică – jandarmul Pintea – pare să-i dea lui Ghiţă o siguranţă: prietenia cu jandarmul se dovedeşte a fi o încercare de a se salva moral, ambii având ţel comun: distrugerea lui Lică Sămădăul. Cu toate acestea, zbuciumul lăuntric al lui Ghiţă se amplifică, iar notaţiile în stil indirect

Scanned with OKEN Scanner

liber se dovedesc resurse elocvente în analiza psihologică a prăbuşirii interioare: „pentru ce a rămas el la cârciumă? Pentru ce a vorbit?! Pentru ce!? Îşi zise el, în cele din urmă deznădăjduit". Pendularea emoţională a eroului este evidentă, pentru că în următorul pasaj Ghiţă se impulsionează orgolios: „a venit vremea să te răfuieşti".

În acelaşi capitol, Ghiţă manifestă din nou pornirea de a-l înfrunta direct pe Lică, arătându-se nepăsător faţă de propria-i viaţă, însă hotărârea îi slăbeşte când îşi aminteşte de Ana şi de copii, pentru care se simte responsabil: „din dragoste către dânsa şi către copii venise la Moara cu noroc; din dragoste pentru dânsa şi pentru copii se băgase în strâmtoarea în care se afla". Conflictul între cei doi soţi izbucneşte cu o virulenţă nebănuită, mai ales la Ana, atunci când aceasta suspectează imoralitatea lui Ghiţă, reproşându-i, geloasă, că a avut de-a face cu „o muiere tânără şi frumoasă". Ana îi aruncă soţului cuvinte grele, acuzându-l că o supune unei torturi care o îndeamnă să se sinucidă lăuntric („mă laşi să mă omor eu din mine"). Reacţia lui Ghiţă este iniţial de îngrijorare, apoi de disperare şi, finalmente, de mânie la auzul vorbelor denigratoare ale soţiei. Mai mult încă, Ana îi dezvăluie şi faptul că este conştientă de complicitatea lui Ghiţă cu Lică, dar îi arată că îl susţine, deşi are conştiinţa propriei ticăloşii: „eu sunt prea ticăloasă ca să te pot da de gol". Minţind neîntrerupt, Ghiţă îşi manifestă dezgustul faţă de soţia capabilă să creadă asemenea josnicii, însă sunt doar cuvinte care demonstrează că bărbatul continuă să se autoiluzioneze mimând faţă de femeie onestitatea pierdută iremediabil.

Oscilaţiile personajului sunt motivate de încercarea sa disperată de a păstra aparenţa unui om cinstit deoarece, în forul său interior, Ghiţă este conştient de păcatul căruia i-a căzut victimă. Treptat, în faţa femeii, bărbatul îşi va recunoaşte vina, minciuna în care se zbate fără ieşire. În acest sens, sugestivă este scena ulterioară mărturiei în procesul intentat lui Lică Sămădăul (deşi iniţial se hotărâse a da în vileag nelegiuirile Sămădăului, la proces jură strâmb, iar Lică este achitat). Nemaiputând îndura privirile acuzatoare ale nevestei, copleşit de povara păcatului, Ghiţă îşi mărturiseşte culpa: „iartă-mă cel puţin tu, căci eu n-am să mă iert cât voi trăi pe faţă pământului". Condamnându-se pentru faptele necinstite, Ghiţă înţelege că a eşuat în calitate de tată şi soţ, făcându-şi de râs familia: „sărmanii mei copii, zise el, voi nu mai aveţi, cum avusese părinţii voştri, un tată om cinstit [...] eu nu mai pot sili pe nimeni să nu zică copiilor acestora: «tatăl vostru e un ticălos»". În acest moment tot bătrâna intervine, sugerând metaforic calea izbăvirii: „stai acasă şi te pune să-ţi torci din fuiorul tău o cămaşă curată".

O discuţie extrem de tăioasă, în care Lică se autocaracterizează cu cinism, declanşează orgoliul latent al lui Ghiţă. Declarându-i cârciumarului fără ezitare că a făcut din el un om vinovat, Lică îi aruncă, practic, în faţă adevărata identitate de acum, un om necinstit, dar, mai presus, o fantoşă manipulată de diabolicul Lică Sămădăul. Ameninţându-l cu moartea în condiţiile în care s-ar sustrage alianţei, Lică îşi explică într-o manieră sadic-perversă, evoluţia şi psihologia de criminal. Totodată, încearcă şi să-i flateze vanitatea lui Ghiţă afirmând: „dacă te-aş avea

Scanned with OKEN Scanner

tovarăş pe tine, aş râde şi de dracu, şi de mumă-sa". Lică face, însă o greşeală de tactică psihologică, recunoscându-şi vulnerabilitatea în faţa femeilor, „mai ales a unei singure femei". Acum Ghiţă îşi dă seama de adevăratul pericol ce plana asupra întregii familii: pierderea Anei, pentru care era evident că Lică simţea o atracţie irezistibilă, iar Ana răspundea fascinată chemării bărbatului. Din acest moment, întreaga energie a lui Ghiţă este canalizată în vederea înlăturării definitive a duşmanului, nu doar al său, ci al familiei. Însă, planul pus la cale nu este studiat în toate repercusiunile sale: împingând-o pe Ana în braţele Sămădăului pentru a-i întinde o cursă, Ghiţă greşeşte incalificabil, pentru că femeia se lasă acaparată de forţa virilă a lui Lică, pe când pe soţul ei îl percepe un om laş, aruncându-i cuvinte grele şi considerându-l „muiere în straie bărbăteşti".

Capitolul al XVI-lea aduce cu sine deznodământul, la fel de tragic precum drama prelungită a familiei lui Ghiţă. Scena uciderii Anei de către soţul ei este plină de gesturi contradictorii ale bărbatului, concretizate în cuvinte care sunt în opoziţie cu intenţia criminală şi săvârşirea ei. Majoritatea exegeţilor văd în actul comis de Ghiţă manifestarea unei gelozii patologice, însă dincolo de uciderea ca fapt, niciun gest, nicio vorbă nu dovedesc ura unui bărbat înşelat. Este adevărat că scena omorului are loc după infidelitatea Anei, dar bărbatul nu caută să pedepsească adulterul. Paradoxale apar, în raport cu asasinatul, gesturile tandre ale soţului faţă de soţia căreia „îi apucă cu amândouă mâinile capul şi privi dus în faţa ei". Declaraţia bărbatului („nu-ţi fie frică... tu ştii că-mi eşti dragă ca lumina ochilor") caută să o liniştească pe femeia îngrozită, însă acestea nu sunt cuvintele unui om ce şi-a pierdut raţiunea. Menţiunea naratorului care caracterizează atitudinea lui Ghiţă este elocventă: „bărbatul este înduioşat", iar, mai târziu, începe să plângă, strângând-o „la sân şi sărutându-i fruntea". Cititorul identifică aici mai degrabă atitudinea paternală, a tatălui încercând să-şi protejeze copilul de un pericol iminent. De altminteri, cuvintele lui Ghiţă justifică interpretarea: „am să te omor cum mi-aş omorî copilul meu când ar trebui să-l scap de chinurile călăului". Intuitiv, Ana simte că explicaţia se regăseşte într-un păcat comis: „ce-am păcătuit eu?". Motivaţia crimei este de ordin psihanalitic: conştientizându-şi vina de a o fi împins pe Ana în braţele călăului, deci ale păcatului, bărbatul îşi dă seama că Ana este viitoarea victimă a aceleaşi drame interioare trăite de Ghiţă până atunci. Hotărând să se sinucidă pentru a scăpa de povara păcatului („simt că nu mai pot trăi"), Ghiţă îşi înţelege gestul criminal ca pe o mântuire a Anei („pe tine nu pot să te las vie în urma mea"). Prin urmare, scena împrumută din tragediile similare dostoievskiene în care sufletele se solidarizează în nenorocire. Personajele se raportează, în baza codului etic tradiţional, de care sunt conştiente, la principiul esenţial al moralităţii, iar când sentimentul culpei, determinat de îndepărtarea de la normele creştine ori general umane, devine devastator, calea de a curma şirul suferinţelor este moartea. Din acest motiv Ghiţă o omoară pe Ana într-un gest ce se doreşte a fi izbăvitor; fără a mai apuca să-şi finalizeze intenţia sinucigaşă, Ghiţă moare ucis de oamenii lui Lică; aceştia, apoi, incendiază hanul, focul conotând metaforic ideea de purificare a păcatelor celor doi soţi.

Scanned with OKEN Scanner

Prin urmare, finalul este tragic, dovedind semnificaţia antifrastică a titlului: moartea lui Ghiţă şi a Anei este un tribut plătit acestui tărâm malefic. Însuşi coordonatorul forţelor nefaste ale acestei lumi piere, Lică Sămădăul, este sancţionat pentru dramele pe care le-a generat nu numai în familia lui Ghiţă, ci pentru toate asasinatele comise anterior. Aparent stăpânit de o singură trăsătură dominantă – intoleranţa maximă faţă de virtualul adversar, Lică se desprinde, mai ales în finalul nuvelei, de profilul unui asasin eminamente dezumanizat. Are puterea să-şi recunoască marea slăbiciune („pasiunea pentru femei, mai ales pentru una singură"), însă întreaga sa viaţă se caracterizează prin lupta împotriva dependenţei, de orice fel. Ca atare, fundamentală rămâne dorinţa de libertate, pe care caută să o menţină cu orice preţ (şi astfel devine diabolic); însă, până şi Lică este conştient că există o forţă superioară pe care nu o neagă: Dumnezeu („M-a ajuns mânia lui Dumnezeu!" va exclama.). Din acest punct de vedere, scena finală a sinuciderii Sămădăului dobândeşte conotaţiile unui gest eliberator prin care omul alege moartea ca formă de libertate, înţelegând să nu devină prizonier al lui Pintea sau al legii statului pe care o desfide.

Deznodământul nuvelei este dublu: pe de o parte, prin legea estetică, specifică realismului, se pedepseşte abaterea de la codul moral în cazul celor trei vinovaţi (Ana, Ghiţă, Lică); pe de altă parte, epilogul textului aduce în prim plan (simetric prologului) cuvintele bătrânei care, înţeleaptă, înţelege că, dincolo de greşelile omului, se află destinul căruia acesta i se supune: „simţeam eu că nu are să iasă bine; dar aşa le-a fost data!...". Iar sancţiunea divină survine în condiţiile în care principiile creştine sunt încălcate de omul supus greşelii. **(S. Z.)**

Tema banului/ a înavuţirii în nuvela psihologică *Moara cu noroc* de Ioan Slavici

Prezent în epoca marilor clasici, alături de Mihai Eminescu, Ion Creangă, Ion Luca Caragiale, Ioan Slavici este primul scriitor de seamă al Transilvaniei, creatorul în proza românească al romanului şi al nuvelei realist-psihologice, înscriindu-se în rândul prozatorilor moderni, anticipându-l pe Liviu Rebreanu. Scriitorul este cunoscut în literatura română mai întâi ca nuvelist, textele sale aducând o viziune realistă asupra satului transilvănean.

Nuvela *Moara cu noroc* a fost publicată în volumul *Novele din popor* (1881), apreciat de Eminescu pentru adâncimea sufletească a lumii evocate de autor. Tematica nuvelelor este variată: evocarea satului transilvănean cu mentalitatea şi viaţa socială specifică *(Gura satului, Pădureanca);* afirmarea rolului intelectualului în iluminarea oamenilor *(Popa Tanda, Budulea Taichii);* dezvăluirea procesului de dezumanizare a omului în goana după bani (*Comoara, Moara cu noroc*).

Operă epică de mare întindere, „o nuvelă solidă cu subiect de roman", cum o aprecia George Călinescu, *Moara cu noroc* este o capodoperă a nuvelisticii

Scanned with OKEN Scanner

românești, un moment de referință în evoluția nuvelei românești. Prin ea, Slavici, alături de I. L. Caragiale, este considerat creatorul nuvelei realist-psihologice. Nuvela *Moara cu noroc* reprezintă în literatura română curentul realist, prin vocația de a zugrăvi mediul social și de a crea tipologii umane complexe. Moralist și fin psiholog, Ioan Slavici este un precursor al lui Liviu Rebreanu, realitatea fiind zugrăvită fără a neglija conținutul de semnificații.

Titlul operei *Moara cu noroc* este o antifrază, dovedindu-se că ceea ce se constituia într-o speranță de bunăstare a familiei care a luat în arendă cârciuma se transformă într-un „nenoroc", pentru că s-au încălcat preceptele sintetizate de vocea corifeului antic, a bătrânei, ironia scriitorului fiind evidentă.

Tema operei fixează coordonata psihologică pe care se înscrie subiectul nuvelei și permite autorului să dezvăluie consecințele nefaste pe care setea de înavuțire le are asupra omului, în contextul social din Transilvania de la sfârșitul secolului al XIX-lea, când pătrund relațiile de tip capitalist. Dimensiunea morală a nuvelei este susținută de motivul literar al dezrădăcinării: dorința lui Ghiță de a-și schimba statutul social. Goana sa după avere îi zdruncină liniștea sufletească și îl duce la pierzanie. Sărăcia, prețuită de Ioan Slavici în alte nuvele pentru puterea ei miraculoasă de a menține echilibrul sufletesc al omului, liniștea vieții lui, devine la începutul nuvelei *Moara cu noroc* motiv de puternice frământări, dând lui Ghiță un sentiment de inferioritate. El identifică sărăcia cu lipsa de demnitate și dorește să se îmbogățească nu neapărat pentru a trăi mai bine, ci pentru a fi cineva, pentru a fi respectat. Nemulțumit de condiția sa socială, el simte că ar putea face și altceva, mai rentabil, decât să cârpească cizmele sătenilor.

Din punct de vedere compozițional, nuvela cuprinde 17 capitole, care urmăresc în ordine cronologică faptele ce pecetluiesc destinul unui cizmar stăpânit de dorința de înavuțire. Unitatea și simetria construcției epice sunt realizate prin prezența cuvintelor bătrânei (mama Anei) la începutul și la sfârșitul nuvelei (procedeu prin care îl anticipează pe Liviu Rebreanu din romane): personajul, deși secundar, este purtătorul mesajului etic al autorului, scriitor moralist convins de funcția morală a artei.

Subiectul nuvelei este prefigurat de cuvintele bătrânei: „Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit" ce anunță o lege de viață dintr-un cod nescris, dar cristalizat și transmis prin înțelepciunea populară. Teza morală este explicit formulată, ilustrând astfel tehnica anticipației, specifică realismului, prefigurând destinul nefast sub semnul căruia se situează personajele acestei lumi. Cuvintele bătrânei sunt cele care confirmă sfârșitul tragic al acestui parcurs: „Așa le-a fost data", care se derulează pe parcursul unui an, de la Sfântul Gheorghe până la Paște, două repere temporale religioase, care susțin viziunea scriitorului realist prin cultivarea simbolurilor sacre, prologul și epilogul dobândind astfel o valoare nu numai din punctul de vedere al construcției operei, ci și din acela al sensului moral. Cititorul este astfel introdus în universul ficțional al operei în expoziție, printr-o descriere a locurilor, pentru familiarizarea cu atmosfera satului transilvănean, este ghidat pe

Scanned with OKEN Scanner

tot parcursul nuvelei de elemente simbolice şi părăseşte acest spaţiu prin prezentarea hanului incendiat, primind sensul învăţăturii sintetizate de cuvintele bătrânei. Simetria compoziţională închide o lume care îşi are propriile legi, asigurându-se astfel un final închis operei, singurele personaje care scapă de focul mistuitor de la han fiind cele care nu au fost pervertite de jocul murdar al înavuţirii: bătrâna şi cei doi copii.

Conflictul este complex, de natură socială, psihologică, morală, declanşat de o intrigă bine construită, specifică nuvelei. Având în vedere dimensiunea psihologică a operei, în prim-plan este situat conflictul interior trăit de Ghiţă, care este sfâşiat de dorinţe contradictorii: aceea de a rămâne om cinstit, păstrându-şi tihna familiei şi aceea de a se îmbogăţi alături de Lică.

Având un subiect concentrat de-a lungul celor 17 capitole, nuvela proiectează destinul lui Ghiţă, cizmar sărac, dar onest, care ia în arendă cârciuma de la Moara cu noroc pentru a se îmbogăţi cât mai rapid, primele semne ale bunăstării neîntârziind să apară şi cârciuma aduce profit. De altfel, aspiraţia lui este firească şi îşi doreşte să acumuleze atâţia bani cât să-şi angajeze vreo zece calfe cu ajutorul cărora să-şi continue meseria.

Intriga se constituie în momentul apariţiei lui Lică Sămădăul, şeful porcarilor de prin împrejurimi, care tulbură echilibrul familiei şi determină procesul iremediabil de înstrăinare a lui Ghiţă faţă de familie, pe care Slavici îl notează cu fineţe analitică. Deşi realizează pericolul pe care îl poate reprezenta Lică pentru familia lui, Ghiţă nu se poate sustrage slăbiciunii sale pentru bani, cu atât mai mult cu cât sămădăul este un bun cunoscător al oamenilor şi îi intuieşte slăbiciunea.

Complexitatea personajului este datorată mai puţin conflictului de natură exterioară, cât bogatei vieţi interioare, coordonată tematică specifică realismului. Evoluţia lui Ghiţă de la personaj-tip, produs al mediului social, la individualitate, determinat psihologic, este una sinuoasă, cu frământări lăuntrice. Procedeele specifice nuvelei psihologice, precum analiza psihologică, realizată prin monolog interior şi stil indirect liber, pun în lumină ezitările eroului între cele două căi simbolizate de Ana – valorile familiei, echilibrul sufletesc – şi Lică – bogăţia, tentaţia banului.

Desfăşurarea acţiunii cuprinde încercarea personajului de a-şi lua câteva măsuri de protecţie: pistoale de la Arad, doi câini ciobăneşti, îşi angajează o slugă credincioasă, dar teama şi zbuciumul nu-l părăsesc. Acţiunile, gesturile şi atitudinea lui Ghiţă scot la iveală incertitudinea şi nesiguranţa care-l domină, teama şi suspiciunea instalate definitiv în sufletul său de când intră în cârdăşie cu Lică. Astfel, Ghiţă devine „de tot ursuz, se aprindea pentru orişice lucru de nimic, nu mai zâmbea ca mai înainte, ci râdea cu hohot, încât îţi venea să te sperii de el", iar când se mai juca, rar, cu Ana, „îşi pierdea repede cumpătul şi-i lăsa urme vinete pe braţ".

Degradarea umană se produce treptat şi sigur. Ajunge să regrete faptul că are nevastă şi copii, şi-ar fi dorit să poată zice „prea puţin îmi pasă", se îndepărtează

Scanned with OKEN Scanner

încet, dar sigur de Ana, relaţiile dintre ei fiind din ce în ce mai reci, „îi era parcă n-a văzut-o demult şi parcă era să se despartă de dânsa". Conflictul interior este din ce în ce mai puternic, lupta dându-se între fondul cinstit al lui Ghiţă şi ispita îmbogăţirii. Sufletul complex şi labil este sfârtecat între dorinţa de a pleca de la Moara cu noroc, rămânând un om cinstit şi tentaţia pe care n-o mai poate controla, a lăcomiei de bani. Ghiţă îşi face reproşuri, are remuşcări sincere şj dureroase „iartă-mă, Ano, iartă-mă cel puţin tu, căci eu n-am să mă iert cât oi trăi pe faţa pământului". Altădată, într-o efuziune a sentimentelor paterne, îşi deplânge prăbuşirea, căreia nu i se putea împotrivi: „sărmanilor mei copii, voi nu mai aveţi [...] un tată om cinstit [...] tatăl vostru e un ticălos". Fricos, Ghiţă se afundă tot mai mult în faptele mârşave puse la cale de Lică, „ispita malefică, tentaţia bogăţiei blestemate" (Mircea Zaciu), momentul decisiv al alunecării fiind mărturia mincinoasă pe care o declară în faţa judecătorilor.

Naraţiunea realistă este obiectivă, realizată la persoana a III-a (focalizare „zero" – în termenii lui Gérard Genette; viziune „par derrière" – în terminologia lui J. Pouillon), de către un narator omniscient. Astfel, naratorul obiectiv îşi lasă personajele să-şi dezvăluie trăsăturile în momentele de maximă încordare, consemnându-le gesturile şi limbajul, precum şi relaţiile dintre ele prin caracterizare indirectă. Caracterizarea directă relevă portrete sugestive, în care detaliile fizice relevă trăsături morale ale personajelor (este cazul portretului realizat lui Lică Sămădăul: „un om de treizeci şi şase de ani, înalt, uscăţiv şi supt la faţă, cu mustaţa lungă, cu ochii mici şi verzi şi cu sprâncenele dese şi împreunate la mijloc. Lică era porcar, însă dintre cei care poartă cămaşă subţire şi albă ca floricelele, pieptar cu bumbi de argint şi bici de carmajin"). Ghicind gândurile lui Ghiţă, sămădăul îl caracterizează astfel: „Tu eşti om, Ghiţă, om cu multă ură în sufletul tău, şi eşti om cu minte: dacă te-aş avea tovarăş pe tine, aş râde şi de dracul şi de mumă-sa. Mă simt chiar eu mai vrednic când mă ştiu alăturea cu un om ca tine", determinându-l să accepte implicarea în afacerile cu turmele de porci. Treptat, Ghiţă devine complice fără voie în jefuirea arendaşului şi în uciderea unei femei.

Dezumanizarea lui Ghiţă se produce într-un ritm alert. Autoanalizându-se, el dă vina pe firea lui slabă, încercând astfel să se scuze faţă de sine şi să-şi motiveze faptele, „aşa m-a lăsat Dumnezeu! Ce să-mi fac dacă e în mine ceva mai tare decât voinţa mea?! Nici cocoşatul nu e însuşi vinovat că are cocoaşă în spinare". Jurământul strâmb reprezintă apogeul degradării morale a lui Ghiţă, acoperind nelegiuirile lui Lică. Punctul culminant al nuvelei este acela când Ana este împinsă în braţele lui Lică de către soţul acesteia pentru a-l reţine pe Lică cu toate bunurile furate. Ana se abandonează sămădăului, prilej pentru a-i compara pe cei doi bărbaţi: Lică este adevărat „om", în vreme ce Ghiţă „nu e decât o muiere îmbrăcată în haine bărbăteşti". Este o atitudine oarecum imatură, pentru că Ana, cu timpul, „confundă depravarea cu joaca, iubirea pentru altul cu grija pentru soţul ei, resentimentul faţă de acesta cu sila faţă de insecuritatea morală" (Magdalena Popescu, *Slavici).*

Scanned with OKEN Scanner

De la complicitate. la crimă nu mai e decât un pas, el devine ucigaş înjunghiind-o pe Ana, care „era întinsă la pământ şi cu pieptul plin de sânge cald, iar Ghiţă o ţinea sub genunchi şi apăsa cuţitul mai adânc spre inima ei". În aceeaşi clipă, Răuţ „îşi descarcă pistolul în ceafa lui Ghiţă", care moare fără să mai poată afla cine l-a împuşcat. Patima pentru bani pune stăpânire pe Ghiţă şi acesta cade pradă propriului său destin căruia nu i se poate opune, prăbuşindu-se – încet, dar sigur – de la omul cinstit şi harnic la statutul de complice în afaceri necurate şi crimă, până la a deveni ucigaş. Dorind să se răzbune, acesta oferă probe jandarmului Pintea pentru a demonstra vinovăţia sămădăului, după ce va fi oprit jumătate din sumele aduse de acesta. Sfârşitul lui Lică este pe măsura faptelor sale: pentru a nu cădea victima justiţiarului Pintea, se izbeşte cu capul de un copac din apropierea hanului.

Surprinzând viaţa şi moravurile unei lumi, Slavici creează personaje complexe şi verosimile, al căror destin este dirijat de puterea de seducţie a banilor. Ele sunt la început personaje antitetice, care evoluează paralel, devenind complementare. Analiza psihologică, monologul şi dialogul, faptele şi gândurile protagonistului, opiniile celorlalte personaje, dezvăluie procesul devenirii lui Ghiţă, tragismul vieţii lui. Astfel, nuvela *Moara cu noroc* – afirmă criticul literar Mircea Zaciu – „nu este o simplă investigaţie sociologică a unui mediu «pastoral», nici o povestire tenebroasă spusă cu intenţii moralizatoare. Semnificaţia ei ascunsă descoperă o morală istorică extraordinar înţeleasă: forţa elementară, violenţa molipsitoare, agresivă şi aparent victorioasă, distrugătoare şi nimicind totul în calea ei, se autodevoră".

Prin particularităţile de realizare a personajelor, prozatorul dovedeşte fineţe în observarea mişcării psihologice, în detectarea zonelor obscure ale psihicului uman, mecanism pe care îl demontează şi îl dezvăluie în amploarea sa tragică. „Sancţionarea drastică a protagoniştilor e pe măsura faptelor săvârşite, lor lipsindu-le stăpânirea de sine, simţul măsurii şi cumpătul" (Pompiliu Marcea), conform principiilor morale care guvernează universul operei, prezentat în manieră realistă. **(C. Creiţă)**

Asemănări şi deosebiri între două tipuri de nuvelă (nuvela *istorică şi* nuvela *fantastică*) – Costache Negruzzi – *Alexandru Lăpuşneanul* şi Ioan Slavici – *Moara cu noroc*

În mod obişnuit, nuvela este definită în funcţie de câteva trăsături care o individualizează: apartenenţa la genul epic, acţiunea concentrată, situarea, ca întindere, între schiţă şi roman, prezenţa unui singur fir epic, urmărind un conflict unic (*Dicţionar de termeni literari*), linear, orientat spre deznodământ. Personajele sunt, de obicei, puţine, iar trăsăturile lor de caracter se dezvăluie progresiv, pe măsura antrenării lor în evenimentele prezentate. Dicţionarul *Larousse* accentuează, în plus, „caracterul general dramatic", modalitate de a releva

Scanned with OKEN Scanner

ponderea dialogului în cadrul speciei, ca rezultat al tendinţei permanente de obiectivare şi de evidenţiere a verosimilităţii.

Ca specie, în plan european, nuvela începe să se individualizeze de prin secolele XIV-XV, sensul etimologic al termenului fiind de „noutate", „nuvelă" (din francezul **nouvelle** sau italianul **novella**). S-a dezvoltat şi s-a diversificat permanent în decursul timpului. Are ca reprezentanţi de seamă pe Boccaccio, Chaucer, La Fontaine, autor al unor nuvele în versuri, iar mai târziu E.T.A. Hoffmann, Jean Paul, Mérimée, Maupassant, Gogol, Cehov, M. Twain, E. Hemingway.

Complexitatea speciei implică, printre altele, şi diversificarea punctelor de vedere în privinţa clasificării. Din perspectiva raportării la curentele literare, se vorbeşte de nuvelă renascentistă, romantică, realistă sau naturalistă. O altă clasificare larg utilizată are în vedere „criterii combinate", raportate la subiect şi la modalitatea lui de tratare. Astfel se disociază între nuvela istorică, psihologică, fantastică, filosofică, anecdotică etc.

În literatura română specia începe să se dezvolte încă din perioada patruzeci-optistă, o primă reuşită fiind capodopera lui C. Negruzzi, *Alexandru Lăpuşneanul*. La impunerea speciei au contribuit, de asemenea, V. Alecsandri, N. Filimon, Al. Odobescu, M. Eminescu, I. Slavici, I. L. Caragiale, Gala Galaction, V. Voiculescu, L. Rebreanu, M. Eliade, M. Preda, D. R. Popescu.

Cele două opere în discuţie sunt creaţii reprezentative ale literaturii române. Prima este o operă de inspiraţie istorică şi prezintă evenimente din a doua domnie a lui Alexandru Lăpuşneanu (1564-1569), pe când cea de-a doua este o nuvelă psihologică în care se urmăreşte procesul de dezumanizare a individului sub influenţa nefastă a banului, a dorinţei de îmbogăţire.

În privinţa asemănărilor, trebuie remarcată, de la început, în cazul ambelor opere construcţia epică riguroasă, simetria compoziţională desăvârşită. În opera lui Negruzzi se evidenţiază imediat echilibrul clasic. Nuvela este structurată în patru părţi, fiecare cu câte un motto semnificativ care sugerează desfăşurarea evenimentelor.

Aceeaşi rigoare caracterizează şi creaţia lui Ioan Slavici. Dintre cele 17 capitole, primul şi ultimul au rol de prolog şi de epilog. Prin intermediul acestora, autorul plasează întreaga acţiune într-o perspectivă etică (vorbele bătrânei exprimă, în fond, filosofia de viaţă a poporului). Destinul personajelor depinde, în mod decisiv, de modul în care fiecare se raportează la normele morale nescrise ale colectivităţii.

În ambele nuvele firul epic se dezvoltă linear, iar momentele subiectului se înlănţuie în ordinea lor firească. Naraţiunea se realizează la persoana a III-a, atitudinea autorilor fiind, de obicei, obiectivă (intervenţiile directe sunt, în ambele cazuri, minime). Construcţia epică echilibrată are drept consecinţă accentuarea verosimilităţii evenimentelor şi, implicit, sporirea participării sufleteşti a cititorului. De altfel, impresia de verosimilitate este urmărită cu atenţie de către cei doi autori pe tot parcursul operelor. Negruzzi respectă, de obicei, adevărul

Scanned with OKEN Scanner

istoric, iar intervenţia epică se subsumează în mod conştient acestui deziderat. Abaterile, câte sunt, se explică mai ales prin dorinţa de a realiza un echilibru compoziţional desăvârşit. De fiecare dată, însă invenţia se armonizează cu realitatea, astfel încât cititorul nu percepe nici un moment diferenţele şi nici nu este preocupat de acest aspect.

La rândul său, Slavici surprinde, în mod convingător, un moment semnificativ din evoluţia societăţii transilvănene în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, pătrundere progresivă a relaţiilor de tip capitalist, cu consecinţe grave într-o societate rurală şi, în bună măsură, cu o mentalitate arhaică. Acestea modifică mentalitatea indivizilor şi generează drame, un exemplu sugestiv în acest sens fiind, în primul rând, cârciumarul Ghiţă.

Personajele sunt, în ambele creaţii, complexe, surprinse în mediul lor de viaţă şi au valoare tipologică. Alexandru Lăpuşneanu, personaj eponim al nuvelei lui C. Negruzzi reprezintă tipul domnitorului feudal. Complexitatea acestuia se evidenţiază, deopotrivă, prin faptele sale, modul de a gândi, raportarea permanentă la celelalte personaje din operă.

De cealaltă parte, Ghiţă ilustrează ipostaza individului care ajunge să fie devorat de patima banului. În ambele cazuri trăsăturile morale se reliefează în mod firesc, iar mijloacele de caracterizare sunt complexe: comportamentul, felul de a gândi, de a vorbi, relaţiile cu alte personaje.

În privinţa deosebirilor, trebuie remarcate, mai întâi, sursele de inspiraţie. Opera lui Negruzzi evocă un moment semnificativ al istoriei Moldovei, pe când Ioan Slavici plasează acţiunea nuvelei *Moara cu noroc* în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Diferă, de asemenea, tehnica incipitului şi a finalului. În *Alexandru Lăpuşneanul*, informaţia istorică este în măsură să contureze, de la început, o epocă zbuciumată, în acord cu sursa de inspiraţie şi, mai ales, cu faptele ce urmează a fi prezentate. Faţă de cronică, din final lipsesc consideraţiile de ordin moral, scriitorul păstrând aceeaşi atitudine sobră.

În *Moara cu noroc*, primul şi ultimul capitol au rol de prolog şi de epilog, care plasează desfăşurarea epică sub semnul unei concepţii etice solide.

Deosebirile dintre cele două creaţii ţin nu numai de specificul sursei de inspiraţie, ci şi de curentul literar în care se încadrează. În opera scriitorului moldovean, trăsăturile romantice (tema, construcţia personajelor, atmosfera de epocă) se armonizează cu cele clasice sau realiste, aspect deloc singular într-o perioadă în care efortul de modernizare a structurilor literare determină situaţii de neconceput în alte literaturi, precum „arderea etapelor" sau „amestecul vârstelor literare" (Paul Cornea).

Nuvela lui Slavici ilustrează, la rândul ei, deopotrivă, stadiul evoluţiei speciei în epocă, dar şi deschiderea către formule epice moderne, cultivate cu asiduitate în literatura europeană.

În consecinţă, nuvela istorică pune accent, mai ales, asupra desfăşurării evenimentelor. Prin intermediul lor se evidenţiază specificul unei perioade istorice

Scanned with OKEN Scanner

şi se justifică trăsăturile de caracter ale personajelor. Lupta pentru putere generează trădare, răzbunări cumplite, iar acţiunile personajelor ies, de multe ori, din sfera normalului, alunecă spre zona patologicului, iar un exemplu sugestiv este chiar Lăpuşneanu. Modul său de a gândi şi de a se comporta se explică prin neîncrederea faţă de cei din jur, chiar faţă de propria soţie. Rafinamentul, uneori sadic al acţiunilor sale, teama permanentă pe care o transmite celor din jur, nu reprezintă, în ceea ce-l priveşte, decât o modalitate de a-şi risipi propriile temeri.

În nuvela de factură psihologică se realizează o trecere evidentă de la exterior către interior, de la evenimente la implicaţiile psihologice ale acestora. În *Moara cu noroc* de Ioan Slavici, personajele dezvăluie, de la început, un profil moral bine definit. Ghiţă este un om echilibrat, lucid, responsabil, preocupat de soarta familiei sale, căreia doreşte să-i ofere o viaţă mai bună. Toate transformările ulterioare din conştiinţa personajului sunt justificate de către autor în chip convingător, prin raportare la o realitate complexă, care include familia, normele morale ale colectivităţii şi relaţia cu Lică Sămădăul. Procesul este ireversibil, dar personajul rămâne mereu conştient de propria degradare. Reacţiile sale sunt imprevizibile, aspect evident în reacţiile faţă de Lică.

În spirit romantic, nuvela *Alexandru Lăpuşneanul,* de C. Negruzzi, urmăreşte cu atenţie acele aspecte care fixează culoarea de epocă şi locală. Scriitorul prezintă, spre exemplu, ţinuta domnească, insistându-se, de fiecare dată, asupra acelor aspecte care conferă distincţie şi autoritate: „...Lăpuşneanu, în ziua aceea, era îmbrăcat cu toată pompa domnească. Purta coroana Paleologilor...". Ruxanda, la rândul ei, „era îmbrăcată cu toată pompa cuvenită unei soţii, fiice şi surori de domn". Cuvântul „pompă" are aici sensul de distincţie, fală. Asupra imaginii Ruxandei, autorul insistă mai mult, sugerându-se rafinamentul personajului. În cazul domnitorului, descrierea este mai sobră, scoţându-se în evidenţă însemnele autorităţii.

Cu mare acurateţe este surprins ceremonialul ospăţului de la curte: „În Moldova, pe vremea aceea, nu se introdusese încă moda mâncărurilor alese. Cel mai mare ospăţ se cuprindea în câteva feluri de bucate. După borşul polonez, veneau mâncăruri greceşti ferte cu verdeţuri, care pluteau în unt; apoi pilaf turcesc şi, în sfârşit, fripturile cosmopolite".

Tabloul de epocă se completează cu observaţii fugare: sosirea boierilor la palatul domnesc sau atmosfera din cetatea Hotinului înainte de uciderea lui Lăpuşneanu. Toate acestea potenţează impresia de veridicitate şi sporesc farmecul evocării unor epoci îndepărtate.

La Slavici descrierile sunt menite, mai ales, să contureze o atmosferă, aşa cum se întâmplă în cazul prezentării împrejurimilor de la Moara cu noroc. Portretul fizic, de obicei sobru, realizat cu economie de mijloace se armonizează cu cel moral: „Ca om harnic şi sârguitor, Ghiţă era mereu aşezat şi pus pe gânduri... acum el se făcuse mai ursuz, se aprindea pentru orişice lucru de nimic, nu mai zâmbea ca înainte". **(C.B.)**

Scanned with OKEN Scanner

Prezentarea comparativă a modalităţilor de construcţie a personajelor într-o proză *romantică* şi o proză *realistă:* Costache Negruzzi – *Alexandru Lăpuşneanul* şi Ioan Slavici – *Moara cu noroc*

Un punct de vedere teoretic asupra conceptului de *personaj* oferă dicţionarul de *Terminologie poetică şi retorică*: „*Personajul* este un element structural, o axă primordială a formelor epice (...). El este o componentă a situaţiilor narative de bază şi ocupă, în sistemul operei literare, un loc de excepţie, alături de alte unităţi textuale sau indici de referinţă ai naraţiunii: (...) intrigă, acţiune, titlu, narator, timp şi spaţiu." Majoritatea formulărilor teoretice privind această instanţă narativă subliniază faptul că ea serveşte demonstraţiei urmărite de text, este aşadar un factor de coagulare a sensului, purtător al ideologiei autorului.

Prezentarea comparativă a modalităţilor de construcţie a personajului într-o proză romantică şi una realistă are ca punct de pornire distincţia *personaj romantic* – erou excepţional, în opoziţie cu *personaj realist* – tip uman. ***Romantismul*** a impus imaginea eroului reprezentat antitetic, provenind din medii sociale diverse, acţionând în împrejurări de excepţie. Creaţiile romanticilor se inspiră adesea din trecut, aşa se explică prezenţa în proza romantică a personajului atestat istoric. ***Proza realistă*** construieşte personaje tipice, reprezentative pentru o categorie umană şi socială. Ne propunem o ilustrare a modalităţilor de **construcţie a personajelor**, prin evidenţierea asemănărilor şi deosebirilor dintre proza romantică şi cea realistă, exploatând nuvelele *Alexandru Lăpuşneanul,* de C. Negruzzi şi *Moara cu noroc,* de I. Slavici.

Personajul eponim al nuvelei lui Negruzzi este portretizat într-o memorabilă pagină de proză romantică, cunoscut fiind faptul că scriitorii din această epocă au desăvârşit tehnica portretului. În spaţiul sobru al mitropoliei, domnitorul se impune prin măreţia vestimentaţiei: „Împotriva obiceiului său, Lăpuşneanul, în ziua aceea era îmbrăcat cu toată pompa domnească. Purta coroana Paleologilor, şi peste dulama poloneză de catifea stacojie, avea cabaniţa turcească. Nici o armă nu avea alta decât un mic junghi cu plăselele de aur; iar printre bumbii dulămii se zărea o zea de sârmă." Fastul veşmintelor domneşti atrage atenţia asupra poziţiei privilegiate pe care o ocupă Lăpuşneanu în societate, boierii sunt avertizaţi implicit de autoritatea domnitorului. Efectul a fost studiat şi premeditat, întrucât naratorul ţine să precizeze: „împotriva obiceiului său...", aşadar, ocazia este una deosebită, fapt confirmat ulterior prin discursul personajului. Cu intenţia clară de a înlătura orice neîncredere a boierilor, Lăpuşneanu este neînarmat, lăsând impresia intenţiilor paşnice, cursă în care vor cădea cei prezenţi la ospăţul de după slujbă. Caracterul suspicios al domnitorului se insinuează prin amintirea în treacăt, la finalul portretului, a zalei de sârmă, nelipsită în ţinuta unui tiran ameninţat oricând de o răzbunare a crimelor înfăptuite.

Critica literară (Guy Larroux, *Realismul*) subliniază faptul că generaţia postromantică nu a abandonat orice preocupare pentru arta portretului, însă

Scanned with OKEN Scanner

descrierea personajului nu mai reprezintă o piesă fundamentală a realismului. Patru decenii despart momentul apariţiei textului romantic al lui Negruzzi de publicarea prozei lui I. Slavici (nuvela *Alexandru Lăpuşneanul* a fost publicată în 1840, în revista „Dacia literară", iar *Moara cu noroc* în 1881, în volumul *Novele din popor*). Sunt patru decenii în care maniera de construcţie a personajului a evoluat. Ioan Slavici nu renunţă definitiv la a portretiza personajele, dovadă în acest sens fiind imaginea lui Lică din partea a treia a nuvelei, dar accentul nu se mai regăseşte în fragmentele care descriu eroii, reduse uneori la o simplă observaţie. În configurarea personajului Ghiţă, la sfârşitul părţii a doua a nuvelei există o structură care evidenţiază statura – „înalt şi spătos", pentru ca, în partea a unsprezecea, în circumstanţele procesului, imaginea lui să apară într-o lumină nouă: „Înalt, lat în umeri, cu ochiul limpede şi cu faţa nemişcată, Ghiţă se opri în mijlocul lumii". Sub presiunea psihologică a apariţiei publice într-o situaţie dificilă, personajul se schimbă subit, fizionomia lui capătă un aspect impresionant. Prozatorul realist îi împrumută unui personaj, pentru foarte scurt timp, funcţia de reprezentare specifică naratorului, pentru că cea care observă metamorfoza este Ana: „Nu mai era el, omul puternic şi plin de viaţă: în câteva zile se făcuse numai umbra din ceea ce fusese odinioară; în câteva zile peliţa obrajilor i se încreţise şi perii capului îi dăduseră în cărunţeală".

În aspiraţia de a conferi verosimilitate prezenţei umane în acţiune, proza realistă reduce considerabil rolul naratorului în conturarea personajului şi desemnează alte personaje, să-i întregească profilul moral. Aşadar, dacă în nuvela romantică a lui Negruzzi, Lăpuşneanu este caracterizat direct de celelalte personaje doar în câteva situaţii Slavici oferă o imagine complexă a protagonistului din *Moara cu noroc,* mai ales prin opiniile celor cu care eroul interacţionează. Profilul Lăpuşneanului, aşa cum este el schiţat prin dialog, se conturează sumbru: „Crud şi cumplit este omul acesta" îi spune mitropolitul Teofan Ruxandei, dându-şi indirect acordul la otrăvirea domnitorului. În momentul tensionat al morţii, protagonistul imploră încetarea suferinţelor, dar Stroici îi refuză această izbăvire: „Nu-mi voi spurca vitejescul junghi în sângele cel pângărit al unui tiran ca tine". Chiar frumoasele cuvinte „bunul meu domn! viteazul meu soţ" pe care i le adresează, în partea a doua a nuvelei, doamna Ruxanda, nu sunt atât expresia unei admiraţii autentice, cât o încercare de obţinere a bunăvoinţei.

În *Moara cu noroc* personajul principal dobândeşte contur moral prin intermediul observaţiilor făcute de ceilalţi participanţi la acţiune, acest procedeu de caracterizare directă fiind exploatat echilibrat şi eficient deopotrivă. În partea a opta a nuvelei, bătrâna îşi sfătuieşte fiica, meditând asupra împrejurărilor în care se găsesc: „Ghiţă e om harnic şi strânguitor şi aşa se gândeşte mereu, ca să adune ceva pentru casa lui. Are şi el, ca tot omul, o slăbiciune: îi râde inima când îşi vede sporul". Ştiind să aprecieze oamenii în lumina unei experienţe de o viaţă, femeia sesizează patima pentru avere a ginerelui. Spre finalul aceleiaşi părţi, preocupată de soarta soţului ei, Ana încearcă să găsească, într-un monolog

Scanned with OKEN Scanner

interior, argumente spre a-şi linişti conştiinţa: „Ghiţă e un om drept şi blând la fire, dar e om cu minte şi nu voieşte nici să audă, nici să vază, nici să ştie nimic, nu voieşte să aţâţe mânia oamenilor răi". Evenimentele tulburi care au umbrit existenţa familiei modifică părerile Anei atât de mult încât, într-un schimb de cuvinte prin care Ghiţă insinuează existenţa unui interes deosebit al femeii pentru Lică, aceasta îi spune fără ocolişuri soţului: „Eşti un om netrebnic şi grozav trebuie să te fi ticăloşit tu în tine, pentru ca să-mi spui ceea ce nu crezi nici tu însuţi". Rămasă doar cu Lică la han şi evaluând resentimentar decizia de a fi aruncată în braţele sămădăului, Ana îl defineşte fără cruţare pe cel care îi va deveni călău – şi fizic, nu doar moral – „Tu eşti om, Lică, iară Ghiţă nu e decât o muiere îmbrăcată în haine bărbăteşti, ba chiar mai rău decât aşa". Acelaşi gest este interpretat diferit de Pintea: „Tare om eşti tu, Ghiţă (...). Şi eu îl urăsc pe Lică; dar n-aş fi putut să-mi arunc o nevastă ca a ta drept momeală în cursa cu care vreau să-l prind". Arghirofilia, caracterul pătimaş, slăbiciunea morală a eroului sunt relevate prin intermediul dialogului, din perspectiva celorlalte personaje.

O particularitate distinctivă a prozei realiste faţă de cea romantică este utilizarea tehnicilor de construcţie a personajului care implică autodefinirea prin dialog sau monolog interior. Dacă în *Alexandru Lăpuşneanul* autocaracterizarea este absentă, în *Moara cu noroc* protagonistul se analizează adesea necruţător: „Da, îşi zise el într-un târziu, sunt un om fără suflet: n-ar fi trebuit să plec de acasă fără de a-i spune ei în ce treabă plec şi fără de a o fi întrebat ce are să-mi spună". Monologul apare în contextul plecării lui Ghiţă la Ineu, însoţit de jandarmul Pintea, în ziua următoare jafului de la arendaş. Copleşit de vină, personajul se judecă aspru: „Sărmanilor mei copii, (...) voi nu mai aveţi, cum avuseseră părinţii voştri, un tată om cinstit". Disperarea din spatele acestor cuvinte explică gesturile pătimaşe pe care le va face eroul în continuare.

Dialogul, modalitate frecventă de caracterizare a personajului, cunoaşte întrebuinţări diferite în proza romantică faţă de cea realistă. Negruzzi exploatează schimbul de replici pentru a pune în lumină trăsături ale eroului, în vreme ce Slavici valorifică acest mod de expunere ca factor de tensiune în secvenţele semnificative ale naraţiunii. Astfel, cruzimea şi caracterul impulsiv al eroului romantic se regăsesc în violenţele de limbaj: „Muiere nesocotită!" îi spune domnitorul Ruxandei la auzul reproşurilor legate de uciderea boierilor; „Ticălosul acela de Tomşa" este numit rivalul la tronul Moldovei. Ţinta predilectă a maliţiozităţii rămâne Moţoc, căruia domnitorul îi spune de la început: „Dar tu, Moţoace? Învechit în zile rele, deprins a te ciocoi la toţi domnii, ai vândut pre Despot, m-ai vândut şi pre mine, vei vinde şi pre Tomşa". Expresia cinismului şi a brutalităţii în limbaj este replica din partea a treia, adresată vornicului: „...nu te mai boci ca o muiere! Fii român verde. Ce să te mai spoveduieşti? Ce-i să spui duhovnicului? Că eşti un tâlhar şi-un vânzător? Asta o ştie toată Moldova". Dovadă a caracterului disimulat al Lăpuşneanului, discursul de la mitropolie conţine trimiteri la textul biblic menite să aducă reconcilierea şi înţelepciunea, în

Scanned with OKEN Scanner

condiţiile în care la palat se pregătea marele măcel. Domnitorul consideră că maniera lui de a-i trata pe boieri a fost firească: *„Bate-voi păstorul şi se vor împrăştia oile"* rosteşte sigur pe sine Lăpuşneanu. În acelaşi spirit al erudiţiei paremiologice, ţine să arate smerenie şi bunăvoinţă, îndemnând la convieţuire paşnică: *„Să iubeşti pre aproapele tău ca însuţi pre tine"*. Stridenţa discursului prin raportare la comportamentul personajului determină o inserţie subiectivă a naratorului care, deşi s-a păstrat obiectiv pe ansamblul naraţiunii, numeşte vorbele domnitorului „deşănţată cuvântare".

Indiferent de orientarea literară căreia îi aparţine un text în proză, personajul capătă contur mai ales prin acţiunile sale. Ca modalitate dominantă de construcţie a personajelor, caracterizarea indirectă prin fapte şi atitudini oferă o imagine globală asupra personajelor. Erou romantic, Lăpuşneanu însumează atributele demonice ale ucigaşului, fapt subliniat şi de receptarea critică a nuvelei; el este „un damnat, osândit de Providenţă să verse sânge şi să năzuie după mântuire. El suferă de o melancolie sangvinară, colorată cu mizantropie" remarcă G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941). Criticul literar subliniază trăsătura definitorie a personajului romantic: scindarea între stări contradictorii, situate la extremele conştiinţei. Realismul propune o altă viziune asupra personajului; preocuparea pentru social, atitudinea critică faţă de societate, stilul sobru şi impersonal conduc la construirea unui *personaj tip*. Arghirofilia lui Ghiţă este produsul unei lumi în care valorile materiale dezumanizează. Situându-se în afara moralităţii, personajul îşi pierde fiinţa spirituală, iar moartea sa survine, nu doar ca un act justiţiar, ci şi ca o confirmare a unei stări de fapt: când uită de „liniştea colibei" care îl „ face fericit", omul şi-a anulat esenţa.

O privire de ansamblu în ceea ce priveşte specificul modalităţilor de construcţie a personajului oferă posibilitatea identificării zonelor distincte dintre naraţiunea romantică şi cea realistă: *personajul romantic* este un erou excepţional, acţionând în împrejurări de excepţie, în construcţia sa portretul are un rol determinant, iar celelalte modalităţi de caracterizare sunt prezente în proporţii variabile. *Personajul realist* întruchipează un *tip*, în construcţia lui se renunţă la un singur punct de vedere, imaginea sa fiind rezultatul mai multor percepţii, ceea ce determină configurarea unui profil uman complex. **(C.C.)**

Sărmanul Dionis, de Mihai Eminescu – trăsăturile prozei romantice

Apărut ca reacţie împotriva rigidităţii impusă de cultul raţiunii, în formă şi în idee, promovate de către clasicişti, romantismul artistic eliberează cultura secolului al XIX-lea european prin primatul acordat sentimentului şi fanteziei creatoare. Asimilat, de obicei, lirismului, romantismul conduce la apariţia unor noi specii literare, atât lirice (meditaţia, elegia, poemul filosofic), cât şi epice (nuvela istorică, romanul) sau dramatice (drama). În literatura română ideologia romantică

Scanned with OKEN Scanner

se recunoaşte în scrierile paşoptiştilor (Grigore Alexandrescu, Ion Heliade Rădulescu, Vasile Alecsandri), programul „Introducţie", semnat de Mihail Kogălniceanu şi publicat în primul număr al revistei *Dacia literară*, fiind considerat manifest estetic al romantismului autohton. Scriitorul care reuşeşte, valoric, înrudirea romantismului românesc cu şcoala europeană este Mihai Eminescu, a cărui întreagă creaţie (lirică, epică, dramatică) desprinde literatura romantică naţională de patetismul istoric ori erotic al contemporanilor săi. Ca şi la romanticii francezi sau germani (Nerval, Hugo, Novalis, Hoffmann), în opera eminesciană tutelară este expansiunea eului individual care evadează în ţinuturi exotice, transgresează limitele spaţio-temporale. Temele romanticilor sunt comune: propensiunea spre nelimitat, nostalgia primordialului, setea spirituală de absolut etc., care se adaugă preocupărilor generale pentru sublimarea trecutului istoric, a naturii şi a iubirii.

Considerat „ultimul mare romantic al Europei" (G. Călinescu), Mihai Eminescu creează o operă de amplă vibraţie romantică, atât poezia, cât şi dramaturgia ori proza fiind mărturia „vocaţiei romantice cardinale" (E. Tacciu), a damnării, a geniului, a erosului sau a morţii. Mai puţin comentată decât poezia, proza eminesciană cultivă aceeaşi idee romantic-europeană care presupune credinţa în tipuri eterne capabile să învingă graniţele temporale şi spaţiale, aspirând către o armonie universală prin care să fie contracarate semnele extincţiei umane. Ca atare, dimensiunea pe care o dobândeşte proza eminesciană este cea fantastică, teritoriu unde accesul este posibil prin vis, stare care devine laitmotiv în creaţiile romantice. Primul dintre textele prozei fantastic-romantice scrise de Eminescu este nuvela *Sărmanul Dionis*, redactată la Viena şi publicată, ulterior, în revista *Convorbiri literare* (numărul decembrie-ianuarie, 1872-1873). Rezultat al unor lecturi din literatura romantică germană, în care filosofia şi fantasticul se îmbinau (Novalis, Chamisso, Schiller), „novela" *Sărmanul Dionis* este precedată de două încercări nuvelistice, rămase în manuscris, *Umbra mea* şi *Archaeus*, unde Eminescu tratează teme şi motive tipic romantice (mitul omului care şi-a pierdut umbra, aspiraţia spre puritate, nostalgia absolută). Preluând din mitologia orientală ideea metempsihozei, romanticii europeni, deci şi Eminescu, identifică, astfel, şansa ca experienţa thanatică să nu fie decât o treaptă în evoluţia spirituală a omului, aspect identificabil în nuvelele sale (*Avatarii faraonului Tlà*, *Sărmanul Dionis*).

Transfigurând artistic teme filosofice precum relativitatea spaţiului şi a timpului (Kant şi Schopenhauer), nuvela *Sărmanul Dionis* propune cititorului aventura spirituală trăită de eroul acţiunii a cărui identitate este ambiguă: este Dionis, tânărul poet contemporan cu naratorul, cât şi călugărul Dan, personaj proiectat în vremea lui Alexandru cel Bun. Ambiguitatea, intrinsecă fantasticului, derivă din pendulările personajului Dan-Dionis între cele două existenţe – încarnări ale sale, respectiv din trecerea eroului din planul real în cel imaginar. Conform tipologiei personajului romantic, Dan-Dionis este un caracter excepţional acţionând în circumstanţe neobişnuite: nevoiţi a face faţă unei condiţii materiale precare, ambii protagonişti, poetul Dionis şi călugărul Dan, sunt atraşi

Scanned with OKEN Scanner

de infinitul spaţial şi temporal, trăind drama iscată de dorul către absolut şi imposibilitatea transcenderii limitelor umane. Amândoi eroii (ce alcătuiesc, de fapt, o singură fiinţă) au profilul moral şi social construit în baza antitezei romantice: nici Dionis, nici Dan nu aparţin lumii mizere şi inferioare spiritual, reprezentând ipostaze ale daimonului, entitate superioară cu predestinare luciferică. Figură romantică, daimonul Dan-Dionis este o natură tragică, marcată de o gravă solitudine, dar e o conştiinţă preocupată de tainele universului şi în competiţie cu divinitatea. Prin acest personaj Eminescu dezvoltă una dintre temele romantice europene, satanismul; cultivat şi de Goethe (*Faust*), satanismul aduce în prim-plan imaginea lui Satan, îngerul răzvrătit împotriva lui Dumnezeu şi care, azvârlit din ceruri, devine simbolul năzuinţei omului spre o cunoaştere ultimă, dar şi, totdeauna, interzisă. Astfel se explică identitatea dublă a personajului, „Dionis, ateist superstiţios", şi călugărul Dan, care se lasă manipulat de „maistrul" Ruben, travesti al diavolului; Dionis va fi condamnat, în final, pentru vina de a nu crede („ateist"), dar de a apela la resursele ocultismului, ale magiei („manuscriptul de zodii" – poarta către experienţa metempsihotică); călugărul Dan este vinovat pentru că intră în contradicţie cu statutul său de slujitor fidel al lui Dumnezeu: visul său îl transportă într-un spaţiu edenic alături de femeia iubită (erosul fiind o experienţă interzisă monahilor), unde ispita luciferică îi produce căderea, deoarece Dan ajunge la aroganţa asumării identităţii divine. Ambele personaje se încadrează în categoria romantică a damnatului şi sunt, conform tradiţiei populare, „nenăscuţi la timpul lor". Eroii au nostalgia patriei cosmice căreia i-au aparţinut odinioară şi de aceea intră în tipologia celor cu „stea moartă", fiind îngerii căzuţi din paradisul divin, marcaţi de „vechea vină a inocenţei pierdute şi de nobila mândrie a cunoaşterii" (Ioana Em. Petrescu).

Itinerarul urmat de personajul principal al nuvelei, Dionis (secondat de ipostaza sa, călugărul Dan) corespunde unei călătorii generate de aspiraţia spre absolut: întruchipând avatarul, Dan-Dionis se constituie într-un simbol pentru înţelegerea iubirii ca o cale spre moarte, dar având sens ascendent pentru că daimonul (Dan-Dionis) este salvat de la nefiinţă de un înger (Maria). Ambiguitatea narativă a diegezei este determinată de profunda latură filosofică a nuvelei, dublată de aventura fantastică a personajului care trăieşte experienţa metempsihozei şi a călătoriei astrale. Incipitul nuvelei, raportat la finalul acesteia, relevă simetria compoziţională: cele două secvenţe au calitatea unui prolog, respectiv epilog, ambele monologice şi filosofice; Dionis meditează asupra relativităţii timpului şi a spaţiului, autorul problematizând ideile filosofice ale lui Kant şi Schopenhauer: „În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spaţiu – ele sunt numai în sufletul nostru". Acest fragment de gândire metafizică reprezintă un procedeu de introducere pe scena diegetică a eroului: tânărul poet Dionis. Dorinţa sa, romantic dezvoltată prin aventura fantastică a metempsihozei, este exprimată aici: „Să trăiesc în vremea lui Mircea cel Mare sau a lui Alexandru cel Bun – este oare absolut imposibil?". În acest prolog se identifică, de fapt, intriga acţiunii: setea de cunoaştere a tânărului, care va apela

Scanned with OKEN Scanner

ulterior la „instrumente" magice (cartea de zodii a anticarului Riven) pentru a trăi reîncarnarea. Construit în corespondenţă, finalul nuvelei se axează pe o puternică legătură narator-naratar (cititorul virtual); utilizând pluralul persoanei întâi, autorul relativizează, din nou, existenţele: „Cine-i omul adevărat al acestor întâmplări: Dan, ori Dionis? Mulţi din lectorii noştri vor fi căutat cheia întâmplărilor lui în locurile ce-l încungiurau [...] Fost-au vis sau nu? asta-i întrebarea." Dilema filosofică, narativă, shakespearean expusă, îşi află un răspuns livresc; citându-l pe Th. Gautier, autorul preferă un final în maniera **opera aperta**: „Nu întotdeauna suntem din ţara ce ne-a văzut născându-ne şi de aceea căutăm adevărata noastră patrie". „Nostalgia inversă" invocată aici de Eminescu este faţă de acea patrie cosmică pierdută printr-un tragic contratimp (Ioana Em. Petrescu), astfel încât omul (şi eroul nuvelei) este dureros marcat de neputinţa întoarcerii în „ţara" edenică.

Prin urmare, subiectul nuvelei este anticipat, derutant pentru o primă lectură, din secvenţa prologică – episod distinct, aspect semnalat grafic de autor. Acestei introduceri meditativ-filosofice îi urmează expoziţiunea care prezintă personajul principal, poetul Dionis. Portretul protagonistului este fixat în rama specific romantică: Dionis apare într-o noapte (motiv romantic) ploioasă, iar naratorul optează pentru formula narativă homodiegetică, simultan cu adoptarea unui ton ironic (modalitate romantică) în descrierea eroului: „Umbra eroului nostru dispărea prin şiroaiele ploii care deteră capului său aspectul unui berbece plouat, şi te mirai ce mai rezistă torentelor de ploaie: hainele lui ude sau metafizica". Accentuând simbolul privirii, ca expresie a setei de cunoaştere, autorul remarcă „acea intensivă visătorie" a ochilor care se armonizează cu surâsul „de o profundă melancolie". Cele două trăsături specific romantice contrastează cu mediul sărăcăcios şi ostil în care vieţuieşte Dionis, cel lipsit de iubire şi orfan. Dorinţa, anterior expusă, a personajului de a trăi în altă epocă se împlineşte: eroul se trezeşte din vis şi se vede în vremea lui Alexandru cel Bun, în ipostaza călugărului Dan. Acum, existenţa monahului ca Dionis pare să fi fost vis, rezultat al lecturii date de „maistrul" Ruben, evreul care îl purta prin lumea cunoaşterii absolute. Această fantastică transfigurare spaţio-temporală îi este prilejuită tânărului Dionis de „manuscriptul de zodii" dat de anticarul Riven (personaj omolog maestrului Ruben în existenţa personajului ca Dionis). Aspiraţia lui Dionis de a se transpune „în lumi care se formează aievea aşa cum le doreşti, în spaţii luminate" este împlinită romantic, prin calea magiei şi a visului. Convins că „sub fruntea noastră e lumea", Dionis activează formula magică din cartea de astrologie a lui Zoroastru, având şansa să schimbe lumea străină în care exista cu patria pierdută a anterioarei sale existenţe ca monahul Dan. În această ipostază, Dionis are posibilitatea identificării naturii înseşi a existenţei umane: în postura călugărului Dan, însă, Dionis trăieşte experienţa luciferică a aroganţei în faţa misterului divin. Călăuza sa în descifrarea tainei sacramentale este Ruben, mască umană a demonului, care, sub imperiul protecţiei şi al înţelepciunii, ispiteşte sufletul şi mintea călugărului, bucurându-se de reuşita sa: „– Hîhî! zise, încă un suflet

Scanned with OKEN Scanner

nimicit cu totul!". Iniţiat de Ruben-Satan, Dan reface experienţa nefastă a lui Satanail, îngerul-căzut. Lămurindu-i visul cu întruparea sa ca Dionis (viitoare întrupare a sa), dascălul îi explică diferenţa dintre fiinţa efemeră (trupul fizic al unei incarnări) şi sufletul etern, arhetipul. Pentru problema transcenderii timpului şi a spaţiului, Ruben îi dă lui Dan soluţia: schimbarea locului cu propria umbră, simbol al sufletului etern. Invocând fatala cădere luciferică, Ruben nu îl avertizează pe călugărul Dan că formulele magice prin care obţine cunoaşterea nu reprezintă calea lui Dumnezeu, ci a demonului. Ajuns în chilie, Dan face schimbul cu umbra sa, dar nu poate pleca întrucât sufletul său are o pereche – Maria. Drumul lui Dionis-Dan este ireversibil: dorinţa sa este de a abandona mediul străin în care se simte captiv pentru a recupera patria cosmică originară, de fapt, spaţiul edenic. Pentru ca această reintegrare să fie posibilă, iubirea devine unica şansă: cuplul sacru Dan-Maria va transcende limitele spaţio-temporale, deschizând poarta grădinii paradiziace. Pe cei doi, însă, îi desparte mobilul călătoriei: dacă pentru Dan scopul este cunoaşterea, pentru Maria motivaţia a reprezintă dragostea. Ipostază a omului de geniu însetat de absolut şi nefericit prin condiţia sa umană, Dan-Dionis iubeşte o Maria inocentă şi suavă, dar incapabilă să se înalţe la dimensiunea spirituală a lui Dan-Dionis, care, la chemarea către spaţiul fericirii absolute, întreabă candid: „Dar ce va zice mama?". Transferul suflet-efemer-umbră are rol şi pentru Maria, iar cei doi încep călătoria: universul compensativ al lui Dan Dionis va fi tărâmul selenar, unde personajul reface cuplul adamic în grădina paradisiacă şi astrală. Secvenţa este romantică şi fantastică: perspectiva personajului asupra pământului, devenit microscopic, abundă în litote: „atom atât de mic", „bulgăre negru şi neînsemnat". Raiul îi ocroteşte pe cei doi îndrăgostiţi, dar Dan-Dionis este nemulţumit: ca om se simte realizat prin eros, însă răspunsul la obsesia sa, legată de taina „creaţiunii", nu vine. În acest moment al diegezei, desfăşurarea acţiunii atinge punctul culminant: celor doi li se interzice intrarea pe poarta „închisă", străjuită de marele ochi de foc în triunghi, deasupra căruia se află un proverb, „doma lui Dumnezeu", „o enigmă chiar pentru îngeri". Eminescu se opune aici tradiţionalei reprezentări divine antropomorfice, optând pentru imaginea egipteană a divinităţii, simbolizate prin ochiul (semn al cunoaşterii divine, al omniscienţei şi clarviziunii) integrat în triunghi (simbol al piramidei faraonice sugerând echilibrul universal). Dan-Dionis trăieşte criza în urma căreia ajunge la concluzia că „Dumnezeu este pentru că noi îl gândim şi singurul Dumnezeu este, pentru om, mintea însăşi a omului" (Rosa del Conte). Ignorând avertizările îngerilor şi credinţa Mariei, Dan-Dionis devine arogant: „oare nu se mişcă lumea, cum voi eu? (...) Oare fără s-o ştiu nu sunt însumni Dumne..." Gândirea sa nu poate atinge limita ultimă a libertăţii: greşeala, pentru care va fi sancţionat, este trufia, generată de faptul că esenţa divină trebuie trăită în credinţă (cum face Maria) şi nu realizată în gândire. Dan este tentat să se substituie acelui *Deus absconditus*, repetând rebeliunea satanică. Pentru păcatul orgoliului său, Dan va recădea în temporalitate şi va fi salvat, parţial, prin iubire. Atingerea pământului echivalează cu trezirea din vis a lui Dionis care îşi

Scanned with OKEN Scanner

conştientizează iubirea pentru Maria, căreia decide să-i mărturisească, printr-o scrisoare, sentimentele. Când epistola este citită de Maria, Dionis cade într-un lung leşin din care va fi salvat de Maria, împreună cu tatăl ei şi un doctor „pleşuv". Aceeaşi stare de rău organic (derivat din răul orgolios înfăptuit în existenţa paradisiacă) o trăieşte şi Dan. Asistat în boala sa de maestrul diabolic Ruben, Dan are revelaţia identităţii mefistofelice a lui Ruben, căruia şi-a vândut sufletul. Delirul în care cade călugărul este identic cu starea de alienare a tatălui tânărului Dionis care trăise aceeaşi experienţă. Dacă lui Dan sau tatălui poetului diavolul le ia sufletul, Dionis are şansa salvării prin iubirea Mariei. Deznodământul de tip basmic, în care cei doi se căsătoresc şi moştenesc o avere consistentă, i-a fost adesea reproşat lui Eminescu. Ioana Em. Petrescu îl înţelege altfel: nu este un happy-end facil, ci „ultimul din seria de visuri prin care Dionis modelează ordinile «realităţii»". Rămâne Dionis, în continuare a fi „chipul unui tânăr demon lângă chipul unui înger, ce n-a cunoscut niciodată îndoiala". Angelitatea Mariei, iubirea ei vor reprezenta acum compensaţia spirituală a lui Dionis, care se salvează prin „vis erotic" (Ioana Em. Petrescu).

Întruchipând eroul romantic înzestrat cu atributele genialităţii, protagonistul nuvelei, Dan-Dionis, este un simbol al titanismului metafizic. Personaj eponim în nuvelă, Dionis este construit în baza procedeului romantic al antitezei şi al cultivării motivului „dublului". Antiteza se manifestă la nivel exterior: bogăţia spirituală a personajului se opune mediului „sărman" în care trăieşte; „băiat sărac" şi orfan, eroul este selectat dintr-un mediu social umil, potrivit principiilor romantice. Este superficială, însă, interpretarea epitetului „Sărmanul" doar cu această conotaţie. De altfel, antepus numelui propriu în titlu, adjectivul îşi relevă semnificaţia: „nefericitul" Dionis, însuşi Eminescu, ulterior, completând: „Prin natura sa predispusă, el devenea şi mai sărac". „Subtilităţile metafizice", reveria şi melancolia îl fac nefericit. Numele inedit dat personajului se înrudeşte, în opinia Rosei del Conte, „contrastativ şi ironic", cu acela al marelui vizionar al Bisericii bizantine, cel care, sărman fiind, a devenit fericit prin atingerea revelaţiei misterului incomunicabil divin. Or, aceasta nutreşte şi Dan-Dionis; totodată, numele apare evident asociat cu extazul cognitiv dionisiac: lui Dan-Dionis cunoaşterea îi devine accesibilă prin erosul dionisiac. Cugetările filosofice anterioare experienţei erotice se înscriu în tipul cunoaşterii apolinice, raţionale, iar eroul va opta pentru cunoaşterea prin iubire, abandonând „sărmana" solitudine. Iubirea reprezintă universul compensativ al intelectualului, prizonier într-o lume străină, meschină şi inferioară. Autoportret lirico-narativ şi ironic al lui Eminescu, portretul conturat lui Dionis în expoziţie arată un tânăr copist de „poate nici optsprezece ani" – un idealist, adept al neopozitivismului, preocupat de marile probleme ale existenţei. Lectura, creaţia poetică, reveria şi melancolia sunt căile de evadare ale eroului din universul închis. Paloarea feţei (de o „dulceaţă vânătă albă") evidenţiază strălucirea ochilor care, odată închişi pentru visare, permit deschiderea „ochiului" lăuntric („numai ochiul lui e viu") simbolizând cunoaşterea ezoterică, accesibilă doar celor iniţiaţi. Or, tânărul Dionis se pregăteşte pentru

Scanned with OKEN Scanner

aventura inițiatică a cunoașterii divine. Existența lui Dan-Dionis, ambii – întrupări ale aceluiași suflet etern, stă sub semnul arderii demonice, al gândirii incandescente, subliniate prin dominanța cromatică a roșului diavolesc: cartea anticarului Riven-Ruben este scrisă cu „cerneală roșie ca sângele", iar Dan-Dionis va cădea pradă pactului cu Satana care îi vrea sufletul. Roșul demonic poate fi înfrânt numai de albastrul cuvios al îngerului păzitor, Maria. Când Dan-Dionis se identifică spiritului divin (**homo homini deus**), salvarea vine prin Maria, „îngerul blond ca o lacrimă de aur [...] cu ochi albaștri și cuvioși, precum albastru și cuvios e adâncul cerului și divina sa eternitate". Credința Mariei va mântui păcatul identificării orgolioase cu Dumnezeu: „Nu vezi tu, Mario, că tot ce gândesc eu îngerii împlinesc în clip?" Făcând confuzia eu-Dumnezeu, Dan-Dionis se va prăbuși din grădina paradiziacă asemenea lui Satanail, urmărit de vocea divină înfuriată (singura intervenție și antropomorfizare a lui Dumnezeu în nuvelă): „Nefericite, ce ai îndrăznit a cugeta? Norocul tău că n-ai pronunțat vorba întreagă!...". Încercând să-și depășească limitele propriei cunoașteri, personajul se împlinește prin iubire care, înainte de moarte, este „unica posibilitate adevărată de împlinire și regăsire a sinelui și a imaginii proprii în altul" (Bianca Osnaga).

Căutarea continuă a drumului spre idealul absolut este și premisa căderii personajului. Din cauza incompatibilității între lumea reală și cea a visului, în care trăiește eroul romantic, se produce inevitabilul declin. Dorința de libertate și cunoaștere absolută se izbește de o „descurajantă descoperire a limitelor" (Sergiu Pavel Dan) care relevă pesimismul eminescian. Ființa romantică, în sine, transfigurată prin eroii romantici (aici Dan-Dionis) își contemplă propriul eșec pentru că este conștientă de imposibila sa identificare cu triumful. Sădită în interioritatea personajului romantic, nostalgia atingerii absolutului coexistă cu înclinația spre prăbușire, ca dimensiuni antitetice ale sufletului romantic definibil prin coincidentia oppositorum (coincidența celor ce se opun). **(S. Z.)**

La țigănci de Mircea Eliade – construcția discursului narativ dintr-o nuvelă fantastică

Definit ca „o ruptură în structurile realului", „o încălcare a ordinii recunoscute, revărsare a inadmisibilului în sânul inalterabilei legalități cotidiene" (R. Caillois), ori ca „ruptură în ordinea semnificațiilor" (M. Călinescu), „o irumpere brutală a misterului în cadrul vieții reale" (Castex), fantasticul reprezintă categoria estetică ce operează cu noțiunile de miraculos și fantezie, o condiție a existenței sale fiind evenimentele stranii, ce perturbă ordinea firească a realului, neputând fi explicate din perspectiva logicii comune, transgresându-se limitele crono-spațiale, alternanța planurilor real–imaginar întreținând echivocul, suspansul, căci, așa cum aprecia T. Todorov, „încrederea absolută, ca și totala neîncredere ne scot dinăuntrul hotarelor fantasticului – ceea ce-i dă viață e ezitarea".

Scanned with OKEN Scanner

În literatura română, M. Eliade, cel pe care Eugen Simion îl definea drept „cel mai important scriitor fantastic în proza română modernă", abordează fantasticul printr-o apropiere de mitic („Literatura este fiica mitologiei."), conferindu-i, astfel, dimensiunea unei spiritualităţi reflexive, redescoperind atitudinile fundamentale ale omului în faţa morţii, a erosului, a timpului şi a logosului, sub semnul formulei camuflării sacrului în profan. De altfel, autorul aprecia reevaluarea sacrului drept „o soluţie exemplară" pentru impasul existenţial al omului modern, care redobândeşte astfel şansa de „a trăi universal".

Un text reprezentativ în acest sens este şi nuvela fantastică *La ţigănci*, al cărei titlu corespunde denumirii simbolice a unui spaţiu care se va dovedi a fi încărcat de semnificaţii şi a cărui consistenţă este determinată de situarea sub incidenţa timpului mitic (reversibil, profund subiectiv), desprins din ireversibilitatea timpului istoric.

Apreciată de Sorin Alexandrescu (cel care identifică în structura discursului narativ opt episoade, organizate simetric sub semnul alternării planurilor real–ireal) drept „o alegorie a morţii sau a trecerii spre moarte", nuvela înscrie tematic ieşirea din timp, camuflarea sacrului în profan, erosul, logosul şi moartea (ca treaptă de iniţiere în ascensiunea spirituală a omului, pentru că, după cum afirma M. Eliade, „orice moarte inteligent asumată poate echivala cu o iniţiere").

Surprinsă evolutiv, printr-o acumulare de simboluri, acţiunea se petrece (având în vedere dimensiunea planului real) în Bucureştiul interbelic.

Primul **episod,** ilustrativ pentru „tehnica epicului dublu" (Sorin Alexandrescu), pe baza căreia este structurat întregul discurs narativ, ilustrează, la un prim nivel de semnificaţii, o călătorie cu tramvaiul, pe care, de altfel, protagonistul textului, Gavrilescu, profesor de pian („fire de artist"), o repetă de trei ori pe săptămână. În timpul călătoriei se discută despre „căldura încinsă, înăbuşitoare", despre colonelul Lawrence şi despre grădina ţigăncilor. Amintindu-şi că şi-a uitat servieta cu partituri la eleva sa, Otilia Pandele, Gavrilescu coboară cu intenţia de a lua tramvaiul în sens invers. Simţindu-se „obosit, istovit", copleşit de căldură, Gavrilescu este atras de umbra din grădina ţigăncilor.

Următorul nivel de lectură propune textul ca o succesiune de simboluri, deoarece protagonistul „traversează ca novice o moarte rituală, iniţiatică, diametral opusă morţii fizice, naturale: la ieşirea din acest spaţiu, el urmează să parcurgă o naştere iniţiatică, să capete o nouă personalitate." (Sorin Alexandrescu). Astfel, „căldura înăbuşitoare" din tramvai şi „fereastra deschisă" anunţă trecerea într-un alt plan (ieşirea din timpul istoric – anticipată şi de replica taxatorului: „Avem timp. Că n-am ajuns încă la ţigănci" şi transcenderea spaţiului geografic).

Pot fi identificate gesturi simbolice ale personajului: plata biletului de tramvai după o îndelungată căutare (prefigurând permanenta sa ezitare între cele două planuri), locvacitatea şi tendinţa spre confesiune ca primă etapă a drumului spre sine, amintirea unei scene din Charlottenburg.

Apare cifra simbolică trei, ale cărei semnificaţii se îmbogăţesc pe parcursul textului, imprimând sugestia de ritual („Umblu cu tramvaiul ăsta de trei ori pe

Scanned with OKEN Scanner

săptămână"; „Nu e nici trei ..."; Gavrilescu plăteşte „la ţigănci" trei sute de lei, echivalentul a trei lecţii de pian, iar fetele pe care trebuie să le ghicească sunt în număr de trei, întors în real află ca tramvaiul s-a scumpit „de vreo trei-patru ani", iar reintrat în timpul subiectiv, înainte de ultima experienţă a fiinţei este sfătuit de bătrână „să bată de trei ori" după ce numără şapte uşi).

Într-un prim plan al semnificaţiilor, popasul lui Gavrilescu în grădina ţigăncilor înseamnă refugiu într-un loc răcoros, dar simbolurile se accentuează, eroul pătrunzând, de fapt, în profunzimile nebănuite ale sinelui, încercând recuperarea unui timp afectiv fericit. În acest context, exclamaţia „Prea târziu!" şi „uruitul tramvaiului" sugerează pătrunderea personajului într-un alt univers, reprezentând „o simbolică valoare de adio vieţii lui şi realului cunoscut până la ţigănci." (Sorin Alexandrescu). Momentul pătrunderii în celălalt plan este precedat de „o lumină albă, incandescentă, orbitoare", care, asociată simbolului porţii, semnifică pragul dintre cele două lumi, trecerea dinspre viaţă spre moarte, dinspre sacru spre profan.

După întâlnirea cu bătrâna (ipostaza feminină a Cerberului), aflat la graniţa dintre sacru şi profan, dintre temporal şi atemporal („a stat ceasul"), eroul intră în jocul fetelor, trebuind să ghicească ţiganca; eşuează, însă, amintindu-şi de Hildegard (iubirea pierdută din tinereţe), se rătăceşte în amintire, astfel încât jocul fetelor seamănă cu o horă a ielelor. Confuzia planurilor existenţiale continuă, fiind accentuată de motivul visului şi de simbolul labirintului; spaima, tăcerea, întunericul, teroarea obiectelor ce-şi modifică forma, culorile şi dimensiunile, senzaţia de înfăşurare în draperie ca într-un „giulgiu" reiterează aventura protagonistului ca o alegorie a morţii simbolice, între trecut şi prezent, între uitare şi amintire.

După ce părăseşte bordeiul ţigăncilor şi se întoarce în real, în timpul istoric, Gavrilescu constată că trecerea timpului se accelerează progresiv, nemaiputându-şi găsi locul: „Reintrat în realitatea cotidiană (pentru Gavrilescu e vorba de o falsă realitate, el trăieşte deja într-un timp revolut)", personajul „trăieşte concomitent sau succesiv în două universuri. Din amândouă i se fac semne, în amândouă este supus la probe fără să ştie. Uneori visul, care este o mitologie camuflată, alteori plăcerea constituie anticamera unei alte realităţi." (E. Simion).

Confuz, oscilând între cele două planuri, între timpul istoric şi cel subiectiv, Gavrilescu se întoarce la ţigănci, ultimul episod al nuvelei prezentând întâlnirea cu Hildegard. Aceasta îl ia de mână (este mediatoarea trecerii într-o altă dimensiune ontologică, amintind de Beatrice, care îl conduce pe Dante prin Paradis) şi pleacă împreună cu birjarul (fost dricar, aluzie la Charon) spre pădurea labirint, timpul mitic şi cel istoric suprapunându-se sub semnul alegoriei morţii: „Pentru a regăsi lumea esenţială, anterioară multiplicităţii formelor spaţio-temporale, bariera timpului trebuie să cadă înaintea celorlalte." (N. Steinhardt).

Finalul nuvelei este, astfel, unul deschis, atribut al prozei moderne („opera aperta" – U. Eco), motivul orfic („Fata întoarse capul...") asociindu-se motivului visului, simboluri care conferă alegoriei morţii aspectul mitului „eternei reîntoarceri", ascensiunea fiinţei spre o formă superioară sinelui. **(M.I.)**

Scanned with OKEN Scanner

La ţigănci de Mircea Eliade – caracterizarea personajului Gavrilescu

Aparţinând (conform clasificării operate de Eugen Simion) celei de a patra faze a prozei fantastice eliadeşti („noua vârstă"), nuvela *La ţigănci* (1959) cultivă o viziune originală asupra fantasticului, întemeiată pe ideea că sacrul (asimilat de Eliade fantasticului) coexistă cu profanul (realul). Din acest motiv, proza fantastică eliadescă se distinge de literatura fantastică tradiţională, unde cele două teritorii ficţionale, realul şi fantasticul, erau net separate (spre exemplu, în nuvelele fantastice eminesciene). Rezumând concepţia sa prin formula „camuflarea (intruziunea) sacrului în profan", Eliade îşi justifică opţiunea pentru proza realist-fantastică: „... acest proces de desacralizare universală eu îl consider singura creaţie religioasă a lumii moderne. Adică o perfectă camuflare a sacrului în profan... mulţi cred că această identificare a sacrului în profan este o desacralizare şi o ignorare totală a experienţei religioase. Eu cred că pot arăta contrariul, că este din nou o camuflare, o ascundere, o ocultare. Profanul exprimă în lumea profană funcţia sacrului". Prin urmare, în nuvela fantastică a lui Eliade, cele două spaţii (realul profan şi irealul fantastic şi sacru) se omogenizează, iar osmoza acestora se reflectă în contopirea dintre banalitatea cotidiană în care trăiesc personajele şi forţa sacrului care le invadează existenţa. Paradoxul surprins de autor este tocmai incapacitatea individului, a omului modern, de a recunoaşte iruperea sacrului în realitatea anostă ce îl înconjoară. Din aceste raţiuni alege Eliade ca spaţiu al acţiunii un peisaj geografic autohton, dar monoton, în care se vor petrece evenimente insolite, precum ieşirea din timp, revelaţia destinului, experienţe iniţiatice sacre pe care personajul (omul care a pierdut sentimentul sacralităţii) nu le poate înţelege.

În sensul acestei imposibilităţi de recunoaştere a sacrului ce îi invadează fiinţa trebuie înţeles Gavrilescu, personajul principal al nuvelei *La ţigănci*. Biet profesor de pian, în condiţiile în care idealul său este „arta pură", artistul ratat trăieşte o dramă existenţialistă: eşecului profesional i se adaugă cel în dragoste, pentru că pierduse marea lui iubire, pe Hildegard. Plasat într-un Bucureşti plictisitor şi sufocat de caniculă, Gavrilescu nu conştientizează şansa care i se oferă: refacerea destinului ratat în viaţa reală. Pentru ca această corijare să fie posibilă sunt necesare abandonarea realului şi transcenderea personajului în spaţiul fantasticului, unde să recupereze paradisul pierdut, să-şi refacă existenţa (chiar dacă în planul ireal), or, pentru ca acest scop să se împlinească este nevoie de o renaştere. Adoptând concepţia indică, a unui nou început care este precedat de moarte, Eliade îşi supune personajul unui profund ritual de iniţiere, astfel încât aventura lui Gavrilescu este o „alegorie a morţii, mai ales a trecerii spre moarte" (Sorin Alexandrescu). „Se moare la un mod de existenţă ca să se poată accede la un altul" este conştiinţa lui Eliade, pe care o sublimează prin protagonistul nuvelei *La ţigănci*. „Ales" de destinul care îi oferă posibilitatea să îşi refacă existenţa, Gavrilescu, puternic ancorat în real şi incapabil să se lase invadat de sentimentul sacrului, traversează experienţa morţii sub forma unui amplu „itinerariu spiritual"

Scanned with OKEN Scanner

(Sorin Alexandrescu) în care trebuie să accepte moartea (în real) pentru a putea renaşte (în sacru). Teritoriul în care acţionează sacrul este bordeiul ţigăncilor, spaţiu în care Gavrilescu ajunge, aparent, întâmplător, oarecum împins de curiozitate şi de reacţia călătorilor din tramvai, scandalizaţi de acest loc, pentru ei – rău famat. În realitate, Gavrilescu este individul „norocos" („Eşti un om cu noroc, Gavrilescule!" îşi spune singur, la început) căruia i se deschide drumul recuperării paradisului pierdut. Grădina ţigăncilor este, de fapt, grădina paradiziacă pe care trebuie să o merite. Din acest motiv este supus de către fete la încercări: reuşita (or el ratează) în proba ghicitului i-ar fi asigurat rămânerea definitivă în acest spaţiu pe care el îl refuză pentru că, inconştient, nu acceptă experienţa morţii. Bătrâna care îl întâmpină este un simbol al tărâmului „de dincolo"; banii pe care îi cere (300 de lei) sunt traducerea literară a ritualului românesc de trecere în lumea morţilor: se dă „vamă" sau se dă „ortu' popii" pentru a se plăti drumul către lumea cealaltă. Cerber autohton, bătrâna oficiază acest rit, pe când Gavrilescu se raportează la existenţa reală pe care nu vrea s-o abandoneze: trei sute de lei sunt echivalente cu „trei lecţii de pian!"; bătrâna (ca personaj aparţinând sferei atemporale, fantastice) ignoră timpul, pe când Gavrilescu îl supralicitează: „Vă cer iertare dacă vă contrazic [...]. Trebuie să fie aproape patru". Neghicind ţiganca, Gavrilescu trebuie să-şi educe voinţa în acest spaţiu, iar aceasta se realizează prin recuperarea memoriei. Amnezic în planul real, în spaţiul fantastic personajul trăieşte o bruscă anamneză: îşi aminteşte de marea sa iubire, Hildegard. Simbolizând Parcele sau Ursitoarele, fetele îi hărăzesc, de fapt, un nou destin lui Gavrilescu, potrivit căruia el trebuie să recupereze iubirea din real, întrucât şansa desăvârşirii sale este refacerea cuplului neîmplinit în lumea reală. Această atracţie către realizarea unităţii primordiale prin iubire nu o poate conştientiza Gavrilescu, dar este ajutat să se iniţieze ca exemplu pentru posibilitatea care i se oferă omului de a-şi înfrânge eşecul prin iubire. Odaia în care se trezeşte aruncat personajul este o metaforă a labirintului sugerând necesitatea unei drum pentru care trebuie să opteze eroul. Dar, din nou, Gavrilescu se agaţă de real: „Dar ce Dumnezeu s-a întâmplat?" Procesul de revenire a memoriei, de raportare la marea sa dragoste, continuă, în timp ce fetele îl condamnă pentru eşecul său: „Ai fost un prost [...]. Nu trebuia să visezi, trebuia s-o iubeşti...". Ratând, încă o dată, ghicitul ţigăncii, lui Gavrilescu îi este rezervată experienţa în sine a morţii, violent refuzată de personaj. Îngrozit, inconştient, de moarte, Gavrilescu o percepe ca pe un coşmar, chemând realul: „Dar înţelese repede că era încremenit, simţind cum i se răceşte sudoarea pe spate". Temându-se de moarte, Gavrilescu respinge calea recuperării iubirii, pentru că renaşterea sa se realizează printr-o iniţială moarte, în fapt, un nou început. Agăţat de realul sufocant, Gavrilescu va fi înapoiat acestuia ca o sancţiune: întors în universul din care plecase, personajul va avea revelaţia nonapartenenţei sale acestui spaţiu: eleva sa se căsătorise de opt ani, banii şi-au pierdut valoarea, însăşi soţia sa, Elsa, plecase de doisprezece ani în Germania. În acest fel Gavrilescu este determinat să aleagă singur rămânerea în grădina ţigăncilor: reluând experienţa thanatică de la plata drumului către lumea de dincolo (banii daţi bătrânei), personajul trăieşte o

Scanned with OKEN Scanner

perpetuă ezitare şi o nelămurită frică: aparţinând spaţiului atemporal, deci iniţiate, fetele râd de teama lui Gavrilescu, dar nu îl condamnă pentru că înţeleg natura umană înspăimântată de misterul morţii. Indicându-i-se camera unde o poate reîntâlni pe Hildegard, Gavrilescu greşeşte în numărătoare, însă, acceptând acum acest spaţiu, noul destin i se împlineşte: cuplul se reface, sub protecţia ursitoarelor, şi se îndreaptă către pădurea, metaforă a morţii, conduşi de mesagerul morţii, dricarul ce îl întruchipează pe miticul luntraş Charon.

Purtând nume cu conotaţii religioase (în ebraică, Gabriel – „Dumnezeu a fost", în religia creştină arhanghelul Gabriel – îngerul prin care se anunţă voia Domnului), Gavrilescu îşi comentează, aproape inconştient sugestiile onomastice ironic antifrastice: „Pentru păcatele mele, sunt profesor de pian. Zic pentru păcatele mele, adăugă încercând să zâmbească, pentru că n-am fost făcut pentru asta. Eu am o fire de artist...". Uitate, din cauza amneziei des invocate, păcatele sale sunt generate de pierderea dragostei, cale a omului de a atinge absolutul divin prin formarea cuplului ca unitate primordială. „Muzicant", cum râde de el bătrâna, Gavrilescu se simte „obosit" şi „istovit", la 49 de ani, când „bărbatul este în floarea vârstei". Nostalgia faţă de tinereţe („Când eşti tânăr şi artist, le suporţi pe toate mai uşor") este, de fapt, dorul nelămurit pentru şansa unui nou început. Celui sufocat de condiţia limitată în care trăieşte (ratat profesional şi erotic) i se acordă această posibilitate care implică, însă (la Eliade), experienţa morţii iniţiatice. Apelând la tehnica „epicului dublu" (Sorin Alexandrescu), care presupune integrarea efasată (discretă) a unor termeni a căror semnificaţie literară este în realitate simbolică, Eliade codifică aventura morţii într-o alegorie al cărei sens este recuperarea armoniei originare. „Căldurii" din planul real (profan), care metaforizează existenţa sufocantă a personajului, i se opune „răcoarea" care îl atrage nedefinit pe Gavrilescu spre grădina ţigăncilor, spaţiul fantasticului sacralizat. „Fascinat" de umbra nucilor, Gavrilescu porneşte ademenit către acest spaţiu paradiziac unde destinul i se poate reface. Eliade îşi caracterizează direct frecvent personajul, surprinzându-l „uluit", „derutat" şi „singur", dar cu un presentiment al schimbării ce va surveni; pasul său se îndreaptă către grădina edenică, ghidat de destin, după ce a simţit deasupra capului „lumina albă", incandescentă, orbitoare" a cerului. Metaforă a irumperii sacrului în profan, lumina spre care Gavrilescu „nu îndrăzneşte să privească" este semnul faptului că a devenit un „ales", omul care va parcurge o experienţă iniţiatică şi metafizică. Grădina ţigăncilor, ca univers al aventurii transcendentale, este blamată şi descrisă ca loc ruşinos, nepermis şi interzis de cei care nu au şansa recuperării sentimentului sacralităţii. Întâmpinat de Cerberul autohton al Infernului, bătrâna, Gavrilescu resimte teama în confruntarea cu moartea, însă, totodată, îşi intuieşte posibilitatea de a redeveni fericit: „cu fiecare pas bătaia inimii i se accelera, până ce îi fu frică să mai înainteze, şi se opri. În acea clipă se simţi deodată fericit, parcă ar fi fost din nou tânăr, şi toată lumea ar fi fost a lui, şi Hildegard ar fi fost de asemenea a lui". „Prizonier al timpului de-afară" (Sorin Alexandrescu), Gavrilescu începe treptat să înlocuiască timpul cu memoria: „A fost marea mea

Scanned with OKEN Scanner

dragoste. A fost femeia vieţii mele!...", dar „se rătăceşte în trecut", în loc să privească spre viitorul care înseamnă acceptarea morţii. Ţigăncile, simbol al Ursitoarelor, acuză frica lui Gavrilescu, repetând obsedant şi jignitor pentru acesta: „I-a fost frică". Însă, frica este asociată cu senzaţia de sete a personajului, obsedantă şi ea, stare fiziologică prin care este metaforizată setea de absolut, dorinţa (chiar dacă inconştientă) de a-şi umple sufletul de absolutul iubirii.

Eroarea lui Gavrilescu este pierderea sa în reverii patetice, lipsa de luciditate şi de perspicacitate: ratându-şi viaţa, personajul este pe cale să-şi rateze şi moartea. Trăind experienţa mortificării („se văzu gol, mai slab decât se ştia, cu oasele ieşindu-i prin piele, şi totuşi cu pântecul umflat şi căzut"), Gavrilescu se sperie „nebuneşte", luând-o la fugă pentru că „draperia aceea este ca un giulgiu". Deşi declară cu emfază bătrânei: „Mă interesează lucrurile noi, necunoscute", Gavrilescu îşi scuză laşitatea prin caracterizarea jocurilor (a morţii, de fapt) drept „naive, copilăreşti". Pentru aceasta va fi pedepsit printr-o nouă farsă a ţigăncilor care îl proiectează în viitor (ori e vorba de timpul care şi-a pierdut durata în grădina ţigăncilor, ca spaţiu atemporal), pentru a-i demonstra că trăieşte într-un loc şi timp unde este nefericit pentru că nu le aparţine. Starea de confuzie şi de oboseală a personajului se accentuează prin întoarcerea în realul „deformat", de aceea hotărăşte „să-i dea de rost"; or, această decizie echivalează cu revenirea în spaţiul ireal, implicit cu recuperarea paradisului pierdut pentru că o întâlneşte pe Hildegard. Somnul din birja dricarului („îşi lăsă capul pe perna trăsurii şi adormi") comportă, ca şi la Eminescu, conotaţii thanatice: este somnul morţii, acum acceptate de Gavrilescu, deşi, încă şovăielnic. Destinul se împlineşte abia acum întrucât cei doi (Gavrilescu şi Hildegard) erau hărăziţi unul celuilalt. Hildegard devine ghidul către paradis al iubitului ei: „cu ochii pe cer" (simbol al spaţiului divin către care se îndreaptă), Hildegard îi confirmă lui Gavrilescu starea de vis trăită de amândoi: „Toţi visăm [...]. Aşa începe. Ca într-un vis...". Moira, cea de-a treia dintre Ursitoare, este mireasa, aici – cea care taie firul vieţii, de aceea nunta lor este, de fapt, o „transcendere, unire în moarte" (Bianca Osnaga). Sugerând faptul că moartea este o taină, un vis şi nu o luciditate, Eliade acordă acestei experienţe valoarea renaşterii mistice într-un „dincolo" (sacru) care conferă eroului sacralizarea (pierdută în profan) prin unirea cu „marea iubire".

Portretul fizic şi moral al personajului se încheagă prin apelul constant al autorului la modalităţile caracterizării directe, fie ca intervenţie a naratorului, fie ca autocaracterizare sau opinie a altui personaj. În acelaşi pasaj epico-descriptiv, Eliade surprinde detalii fizice care întotdeauna, însă, sugerează trăsături caracterologice: monologul interior al personajului vine ca o autocaracterizare a celui care îşi percepe vârsta din perspectiva unei existenţe anoste, îmbătrânite înainte de vreme („Gavrilescule! [...] parcă ai începe să îmbătrâneşti. Te ramoleşti [...]. La 49 de ani bărbatul este în floarea vârstei..."). Intervenţia naratorului prin epitetele (mereu repetate pe parcursul nuvelei) „obosit", „istovit" oferă imaginea unui om care se autoiluzionează. „Eşti un om cu noroc, Gavrilescule!". Experienţa iniţiatică trăită în grădina ţigăncilor îl emoţionează şi îl sperie („simţi cum începe

Scanned with OKEN Scanner

să-i bată inima", „derutat", „îi fu frică", „s-a speriat"), dar îl fascinează fără a o putea înţelege („o urmă fascinat", „se întâmplă ceva cu mine, şi nu ştiu ce"). Întreg comportamentul personajului, dialogurile cu celelalte personaje (călătorii din tramvai, bătrâna şi fetele, Hildegard), monologurile dialogate ale eroului evidenţiază, în mod indirect, perpetua stare de uimire a omului incapabil să identifice sacrul „camuflat" în profan. În schimb, Gavrilescu intuieşte că trăieşte o experienţă inedită şi, treptat, acceptă spaţiul unde poate accede la fericirea paradiziacă alături de Hildegard. Rezistenţa sa, mereu întoarcerea sa în real (în profan) vor fi învinse de persuasiunea celor trei Ursitoare (fetele), întruchipare a destinului ce trebuie să se împlinească în spaţiul fantastic (sacru) pentru cel ales. Refuzat de un real căruia nu-i mai aparţine, Gavrilescu îşi recuperează memoria dragostei sale absolute şi are şansa corijării ratării din plan real prin desăvârşirea sacră obţinută prin regăsirea lui Hildegard. Universul (compensativ pentru cel real) care va ocroti cuplul este ireal, dar învestit cu atributele eternităţii divine.

Prin urmare, pentru Gavrilescu, fantasticul îndeplineşte rol taumaturgic: eşecul profesional şi erotic din viaţa reală este înlăturat prin trăirea aventurii iniţiatice. Contradictorii în aparenţă, cele două autocaracterizări ale personajului („Eşti un om cu noroc", respectiv „Aşa sunt artiştii, fără noroc") înregistrează situaţia din real („fără noroc"), precum şi speranţa către un alt destin (popular, „noroc" înseamnă „soartă"). În acest sens vine şi consideraţia lui Marcel Schneider, care înţelege fantasticul ca manifestare a dorinţei de „salvare" şi de „izbăvire" a omului. Mergând mai departe, estetul vede posibilitatea mântuirii „hic et nunc" (aici şi acum) prin intuirea esenţelor divine de care este impregnată existenţa umană. În oraşul toropit şi banal (Bucureştiul), omului modern (Gavrilescu) i se revelează „puterile invizibilului" acordându-i-se şansa trăirii paradiziace, a desăvârşirii spirituale prin erosul divin. **(S. Z.)**

La hanul lui Mânjoală de I.L. Caragiale

Cu cât un scriitor este mai studiat şi cu cât opera îi este mai comentată, afirma George Călinescu, cu atât se pot dezvălui noi semnificaţii şi valenţe ale personalităţii şi scrierilor acestuia. Acesta este şi cazul lui Ion Luca Caragiale, scriitor realist de o actualitate incontestabilă.

Mircea Tomuş distinge în lucrarea *Opera lui I.L. Caragiale* mai multe etape ale creaţiei marelui clasic: activitatea jurnalistică, etapa comediilor, când se clarifică concepţia asupra universului tematic, etapa nuvelelor (*În vreme de război*, *Păcat*, *O făclie de Paşte*) şi a dramei *Năpasta*; etapa momentelor şi schiţelor, o etapă intermediară, tragicomică (*Două loturi*, *Inspecţiune*, *Cănuţă, om sucit* şi *Triumful talentului*), ultima corespunzând povestirilor de inspiraţie folclorică: *La hanul lui Mânjoală*, *Calul dracului*, *La conac*, *Kir Ianulea*.

Scrisă la persoana I, *La hanul lui Mânjoală* conţine relatarea întâmplării pe

Scanned with OKEN Scanner

care o trăiește în tinerețe povestitorul la un han unde se oprește într-o seară, „când se ducea spre Popești la pocovnicu Iordache", viitorul său socru. Textul se compune dintr-o succesiune de evenimente-scene, al căror rol este de a contura creșterea treptată a suspansului, a misterului potențat de scurte pasaje descriptive.

Deși mărcile oralității și ale subiectivității pot determina amplasarea textului în specia povestirii, numeroși exegeți, printre care și Șerban Cioculescu, înscrie acest text în universul estetic al nuvelei fantastice. Titlul reprezintă un topos des întâlnit în proza românească (la Slavici sau Sadoveanu de exemplu) și trimite spre locul de răscruce, cu vad bun de călători, însă și spre spațiul magiei, al maleficului, al misterioasei cocoane Marghioala.

Întâmplarea, aparent banală, interferează cu elemente ale fantasticului. Tânărul boiernaș Fănică va avea parte la hanul unde poposește de o experiență inițiatică și va suporta consecințele nefaste ale abaterii de la scop, adică de la drumul propus inițial. Marghioala își gospodărește singură hanul, căci soțul îi murise cu cinci ani în urmă, în condiții neclare. Se sugerează subtil că femeia reușise să pună pe picioare hanul cu ajutorul farmecelor sau al unei comori ascunse. Tânărul, imediat ce ajunge la han, se găsește și el prins în mijlocul unor întâmplări stranii.

Motivul central al textului este cel al diavolului (metamorfozat în femeie, în cotoi și ied). Deși Fănică încearcă să ajungă la logodnica sa, în ciuda faptului că e conștient, intră în mrejele hangiței cu vârstă incertă, de care este fermecat.

„Cocoana Marghioala era frumoasă, voinică și ochioasă, știam. Niciodată însă de când o cunoșteam – ș-o cunoșteam de mult: trecusem pe la hanul lui Mânjoală de atâtea ori, încă de copil, pe când trăia răposatul taică-meu, că pe acolo nu era drumul la târg – niciodată nu mi se păruse mai plăcută...". Ea apelează la un întreg arsenal al seducției. Tânărul e impresionat în primul rând de ochii ei: „– Straşnici ochi ai, coană Marghioalo!", apoi de odaia imaculată, și îmbietoare, cu „miros de mere și de gutui".

Diavolul, metamorfozat în femeie, trăiește o existență ciudată, într-o încăpere în care tânărul nu zărește nici o icoană. Viziunea caragialiană este în consens cu cea a folclorului în care diavolul se întrupează în femeie sau într-un animal. Hangița devine instrumentul răului/ al maleficului: „Odată au vrut s-o calce tâlharii... S-au apucat să-i spargă ușa. Unul dintre ei, ăl mai voinic, un om cât un taur, a ridicat toporul și când a tras cu sete, a picat jos. L-au ridicat repede! Era mort... Frate-său a dat să vorbească, dar n-a putut – amuțise". Așadar, unul din tâlhari moare pe loc, altul amuțește și, în timpul atacului, sosesc imediat și dorobanții care-i capturează. Acesta este preambulul stării de ambiguitate întreținute impecabil de Caragiale pe parcursul întregului text. Scriitorul îmbină banalul/convenționalul cu insolitul, reliefând evoluția personajului central într-un spațiu aflat sub dominația răului.

Caragiale speculează efectul mitului, susținând astfel straniul. Părțile descriptive, măiestrit realizate, amintesc de lugubrul din poveștile lui Edgar Allan

Scanned with OKEN Scanner

Poe, după cum observă şi Pompiliu Constantinescu, subliniind preferinţa clasicului „pentru fantasticul lucid" al lui Edgar Poe din care şi traduce. Subiectul urmează filiera simbolicului, hrănindu-se din imaginarul folcloric.

Tânărului ispitit i se realizează un succint portret fizic. La acesta scriitorul adaugă şi reacţiile fiziologice ale nocturnului călător: „Frigul ud mă pătrundea; simţeam că-mi îngheaţă pulpele şi braţele. Mergând cu capul plecat ca să nu mă-nece vântul, începui să simt durere la cerbice, la frunte şi la tâmple fierbinţeală şi bubuituri în urechi. Am băut prea mult! M-am gândit eu, dându-mi căciula mai pe ceafă şi ridicându-mi fruntea spre cer. Dar vârtejul norilor mă ameţea; mă ardea sub coastele din stânga. Am sorbit în adânc vântul rece, dar un junghi m-a fulgerat prin tot coşul pieptului de acolo până acolo". Are o senzaţie generală de rău, simţind căciula cum îl strânge „ca o menghinea". Scriitorul surprinde simpatetic modificările organice ale personajului central, zugrăvindu-i fiziologia, la modul naturalist. De asemenea, notează exact, la modul dramatic, prin intermediul monologului interior, starea sufletească: „Să fi mers o bucată bună de drum. Viforul creştea scuturându-mă de pe şea. În înalt, nori după nori zburau opăciţi ca de spaima unei pedepse de mai sus, unii la vale pe dedesubt, alţii pe deasupra la deal, perdeluind în clipe largi, când mai gros, când mai subţire, lumina ostenită a sfertului din urmă. Frigul ud mă pătrundea: simţeam că îmi îngheaţă pulpele şi braţele."

Natura este astfel cadrul potenţator al neliniştilor interioare, Caragiale „îmbogăţind – după cum afirmă Tudor Vianu în *Arta prozatorilor români* – cu o tehnică nouă arta sa precisă şi savantă." Când în casa Marghioalei vrea să se închine şi „îşi face cruce după datină", aude un răcnet asemenea unui cotoi bătrân călcat sub masă. Femeia dă drumul cotoiului afară, iar vântul îi lasă în întuneric, stingând lampa, momentul fiind propice intimităţii tânărului cu jupâneasa. După ce aceasta aduce o lumânare şi mâncare, vin şi cafele, din senin se porneşte o viforniţă ce anunţă un adevărat prăpăd. Realizând că stătuse la han „două ceasuri şi jumătate", personajul narator doreşte brusc să plece.

Firul epic continuă cu imaginea vrăjirii căciulii: „Femeia, dusă pe gânduri, şedea pe pat cu căciula mea în mână, o tot învârtea ş-o răsucea" şi cu exprimarea dorinţei acesteia de a-i plăti când trece înapoi, cuvânt însoţit de o lumină ciudată a ochilor.

Fragmentul următor concentrează punctul culminant al întâmplării, natura ostilă reverberând adevărate senzaţii dureroase în corpul personajului: „deodată sângele începe iar să-mi arză pereţii capului." Tensiunea se amplifică atunci când duhul necurat ia forma unei căpriţe care-i sperie calul: „în vremea asta, calul se cutremură şi dârdâie din toate încheieturile ca de frigurile morţii". Realizează că drumul e invers, că se întoarce atunci când zăreşte luna în spatele său, în loc să o aibă în faţă.

În pofida economiei de mijloace literare, evoluţia personajelor evidenţiază solida lor construcţie. Personajul central, poposind la han, acţionează

Scanned with OKEN Scanner

incontrolabil, mecanic, aflat sub vraja unei puteri vrăjitoreşti („în loc de o jumătate de ceas, stătusem la han două ceasuri şi jumătate."), de asemenea întoarcerea la han, deşi dorită de personaj („N-am făcut bine să plec."; „Mă gândeam la culcuşul bun pe care-l părăsisem prosteşte... de ce?... Cocoana Marghioala mi-ar fi dat mie odaia ei, altminteri nu mă poftea..."). Cele două spaţii – interior (hanul) şi exterior (cuprins de viscolul stihinic) – se opun, unul fiind perceput ca securizant, ocrotitor, plăcut, iar celălalt provocator de nelinişte şi teamă.

Personajul-narator este centrul interesului operei, scriitorul urmărind situaţiile exterioare care îl determină să se abată de la drumul propus. Marghioala reprezintă pentru el întruchiparea ispitei („frumoasă, voinică, ochioasă"), în timp ce pentru pocovnicul Iordache („raissoneur-ul") ea este „matracuca" însoţită cu diavolul. Hangiţa e tipul femeii demonice, cunoscătoare a practicilor magice (farmece, vrăji), moartea sa putând simboliza pactul cu diavolul.

Senzaţiile stranii (ispita erotică, sticlirea ochilor iedului în noapte care-i amintesc personajului de ochii negri ai hangiţei) şi surpriza constatării că iedul care i-a ţinut calea în noapte este chiar iedul hangiţei sunt explicate în epilog unde pocovnicul Iordache, care cunoştea detaliile întâmplării tânărului, vorbeşte plin de echivoc: „- Dar dumneata de unde ştii? – Asta nu-i treaba ta, a răspuns bătrânul. Asta-i altă căciulă!" În acest sens, afirmă Florin Manolescu, fantasticul lui Caragiale „este de cele mai multe ori miraculosul şi feericul din poveşti (...), unde întâlnirile cu diavolul, cu sfinţii şi cu Dumnezeu la o răspântie de drumuri sunt obişnuite şi unde profanul intră la tot pasul în atingere cu sacrul..."

„Aş fi stat mult la hanul Mânjoloaii – spune personajul – dacă nu venea socru-meu, pocovnicu Iordache, Dumnezeu să-l ierte, să mă scoată cu tărăboi de acolo. De trei ori am fugit de la el înainte de logodnă şi m-am întors la han până când, bătrânul, care vrea zor-nevoie să mă ginerească a pus oameni de m-au prins şi m-au dus legat cobză la schit în munte: patruzeci de zile, post, mătănii şi molitve. Am ieşit de acolo pocăit: m-am însurat."

Dialogul dintre ginere şi socru conferă nuvelei un final deschis, menţinând ezitarea atât a personajului-narator, cât şi a cititorului, între o explicaţie logică şi una supranaturală, suprafirească a întâmplării de la hanul lui Mânjoală. **(S.M.)**

Scanned with OKEN Scanner

II. ROMANUL

Ion de Liviu Rebreanu – roman realist, obiectiv

În dicţionarele de specialitate, termenul de *realism* (fr. *réalisme – réal)* apare cu două sensuri. Primul se referă la „reprezentarea veridică a realităţii, opusă idealizării şi fanteziei", avându-se în vedere ideea existenţei unui raport al literaturii cu realitatea pe care o transfigurează, în conformitate cu principiul mimesisului. În consecinţă, se discută despre un „realism etern" (Van Tieghem), nelimitat la o anumită epocă istorică, identificabil în operele în care scriitorii, dotaţi cu spirit de observaţie, surprind aspecte ale societăţii timpului, reflectând adevărul vieţii.

Cea de-a doua accepţie a termenului are în vedere curentul literar manifestat în Franţa, apoi, prin fenomenul de „iradiere", în ţările europene, începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Primul manifest realist este semnat de Honoré de Balzac, în prefaţa ediţiei din 1842 a *Comediei umane.* Marele scriitor francez îşi propunea să zugrăvească societatea contemporană, considerându-se „un pictor mai mult sau mai puţin fidel [...] al tipurilor umane, povestitorul dramelor vieţii intime, arheologul mobilierului social, nomenclatorul profesiilor, înregistratorul binelui şi al răului".

În 1857 este publicat studiul *Le Réalisme* al lui Jules Champfleury considerat, de altfel, adevăratul teoretician al acestui curent literar. Aici este prezentată doctrina noii arte literare inspirate din prezentul social, imaginaţia fiind considerată „regina erorii şi falsităţii".

Contemporan romantismului, aflat în momentul de maximă înflorire, realismul se bazează pe dezvoltarea epicului (specia preferată fiind romanul), pe tipicitate (personajele sunt „tipice în împrejurări tipice"), pe determinismul social (în sensul că omul este produsul mediului în care trăieşte).

Descrierile sunt minuţioase, valorificându-se tehnica detaliului semnificativ. Preocuparea pentru social şi economic, prezentarea veridică a realităţii, atitudinea lucidă, critică a scriitorului subliniază aspectul monografic al creaţiilor realiste.

Adoptând un stil sobru, impersonal, autorul omniscient şi omniprezent devine un stăpân atotputernic al textului, al lumii prezentate, ca în operele semnate de Balzac, Dickens, Stendhal, Flaubert, Dostoievski, Thackeray, Twain, Tolstoi sau Cehov, pentru a menţiona doar numele celor mai importanţi reprezentanţi ai realismului din literatura universală.

În ceea ce priveşte literatura română, se constată faptul că realismul se manifestă simultan cu romantismul şi clasicismul, în perioada paşoptistă. Elemente realiste apar în fiziologiile lui M. Kogălniceanu şi C. Negruzzi, în romanul lui N. Filimon, *Ciocoii vechi şi noi,* şi, mai târziu, în romanele lui D. Zamfirescu din *Ciclul Comăneştilor.* Estetica realistă este impusă definitiv de Ioan Slavici, în nuvelele sale, dar mai ales în romanul *Mara,* creaţii cu un accentuat caracter monografic.

Scanned with OKEN Scanner

Realismul lui Slavici este continuat de L. Rebreanu, „excepţional observator al concretului, mare creator atunci când, pornind de la palpabil, privind cu un ochi pipăitor, el surprinde esenţele, acestea devenind psihologii şi destine" (C. Ciopraga). Scriitorul a promovat unul dintre principiile fundamentale ale realismului, cel al verosimilităţii, opera sa fiind, în termenii propuşi de Stendhal, „o oglindă purtată de-a lungul unui drum...".

În spiritul marelui său predecesor francez, Rebreanu mărturisea că: „Este, negreşit, o oglindă a vieţii literatura, dar o oglindă selectivă, sintetică, în care arată sufletul cel mare şi etern al omului şi al neamului...". Acest crez literar este demonstrat atât de nuvelele scriitorului, cât şi de romanele sale. Astfel, proza scurtă, din volume precum *Frământări, Golanii, Mărturisire, Răfuiala* etc., a adus în atenţia publicului şi a criticii literare realismul aspru şi notaţia rece, obiectivă, exactă. Aceste elemente de noutate au condus la o receptare indiferentă în epocă. De altfel, în momentul publicării, nuvelele nu au fost apreciate la adevărata lor valoare. O excepţie vine din partea lui Mihail Dragomirescu, unul dintre primii critici care a sesizat aspectele definitorii ale acestor creaţii: verosimilitatea situaţiilor şi a personajelor, cadrele naturaliste şi predilecţia pentru pasiunile puternice şi sufletele simple, elementare. Indiferent dacă au evocat lumea satului, universul citadin sau războiul, scrierile rebreniene de scurtă întindere au fost considerate, în cele din urmă, simple exerciţii pregătitoare înaintea marilor romane, întrucât momente epice, motive, personaje sunt reluate şi în cadrul acestora.

Este şi cazul operei epice de mare dimensiune *Ion*, publicată în 1920, al cărei fir narativ principal apare în schiţa *Ruşinea* (1908), apoi în proiectul de roman *Zestrea* (1910).

În vederea elaborării primei sale capodopere, Rebreanu a valorificat întâmplări reale (scena cu ţăranul îmbrăcat în straie de sărbătoare care sărută pământul „ca pe o ibovnică"; destinul Rodovicăi, tânără din satul lui natal, sedusă pentru averea ei de „cel mai becisnic flăcău"; discuţia cu Ion Pop al Glanetaşului, „un flăcău din vecini, voinic, harnic, muncitor şi foarte sărac"). Dincolo de conexiunile ce se pot stabili între operă şi realitate (conexiuni ce alcătuiesc, în opinia lui A. Marino, „substratul antropologic" al textului literar), *Ion* rămâne primul roman românesc modern, de factură realist-obiectivă, ce demonstrează că, într-adevăr, pornind de la realitate, pe care a transfigurat-o artistic, autorul şi-a creat „o altă lume, nouă, cu legile ei, cu întâmplările ei".

Aşadar, ca orice roman realist-obiectiv, *Ion* prezintă un spaţiu epic real, surprinde realitatea sub toate aspectele – social, politic, familial, urmăreşte o acţiune complexă, introduce personaje tipice, toate acestea contribuind la crearea impresiei de verosimil. Naratorul auctorial, impersonal, detaşat de întâmplări şi personaje, stilul sobru, impersonal sunt alte trăsături ce definesc această specie epică.

Tema abordată în roman este una cu tradiţie în literatura noastră. Rebreanu surprinde satul transilvănean la începutul secolului al XX-lea, cu cele două mari

Scanned with OKEN Scanner

probleme ale sale: cea socială şi cea naţională. Temei rurale i se asociază însă şi tema iubirii, adaptată la realităţile dintr-un anumit moment istoric. Titlurile celor două părţi *(Glasul pământului, Glasul iubirii)* sunt sugestive din acest punct de vedere, eroul, Ion, nereuşind să împace cele două chemări antagonice.

Impresia de verosimil este creată încă de la începutul creaţiei, din incipit, construit pe motivul central al drumului. O primă semnificaţie a acestuia este de cale de acces, de liant între realitate şi universul ficţional. Poate fi interpretat şi ca metaforă anticipativă a traseului existenţial parcurs de Ion, iniţial oscilând între cele două „glasuri", în cele din urmă pierdut în noianul atâtor destine dramatice.

Referindu-se la acest motiv, N. Manolescu îi conferă statutul de personaj în cadrul textului, fiind prezentat, simetric, şi în final. Astfel, romanul în sine devine un univers „închis şi rotund", un „corp sferoid" (sintagmă propusă chiar de autor).

Circularitatea are în vedere şi organizarea capitolelor din cele două părţi (1-13, 2-12, 3-11, 4-10 etc.). Primele paragrafe ale romanului evidenţiază statutul de narator omniscient şi omniprezent care prezintă, la persoana a III-a singular, oameni, fapte şi locuri. Asemenea unui demiurg, el creează iluzia unei lumi reale.

Referitor la ceea ce înseamnă debutul unui creaţii epice ample este interesant punctul de vedere al scriitorului însuşi care afirma că: „prima frază marchează ritmul deosebit, unic, al unui roman. La fel şi primul capitol zugrăveşte atmosfera generală a acestei lumi sau cel puţin o prevesteşte". *Ion* ilustrează strălucit această concepţie teoretică rebreniană, ce se verifică şi pentru celelalte două capodopere, *Pădurea spânzuraţilor* şi *Răscoala*.

Bogăţia toponimică din primele pasaje ale cărţii subliniază aspectul realist, denumiri precum Cluj, Armadia, Jidoviţa permiţând plasarea exactă a acţiunii într-un anumit spaţiu geografic.

Perspectiva panoramică iniţială se restrânge treptat, cititorului fiindu-i descris satul Pripas, dinspre exterior (drumul de acces) spre interior (curtea Todosiei, văduva lui Maxim Oprea). E duminică şi lumea e adunată la horă – alt motiv important al romanului, interpretat de N. Manolescu drept „o horă a soartei". Naratorul are acum posibilitatea să prezinte personaje, să configureze conflicte, să anticipeze derularea acestora. Hora apare ca o formă tradiţională a vieţii comunităţii, cu multiple funcţii revelate în chiar gruparea personajelor.

Astfel, se constată că se ţine cont de vârstă, de starea civilă şi de starea socială a eroilor, ultima menţionată fiind de altfel cea mai importantă. Bogătani precum Vasile Baciu, Toma Bulbuc, George Bulbuc îi resping pe sărăntoci (Ion Glanetaşu sau Dumitru Moarcăş). E un semn că pământul determină în comunitatea rurală poziţia socială şi autoritatea morală. Acesta constituie atât miza conflictului exterior, între Ion şi Vasile Baciu, cât şi a conflictului interior, al eroului care oscilează între atracţia thanatică şi cea erotică. Acest aspect este sesizat printre alţi critici de către Constantin Ciopraga, ce afirmă că: „Dramă a pământului, *Ion* e în acelaşi timp un roman al iubirii tragice şi al morţii [...]".

Dacă un prim plan al romanului urmăreşte destinul lui Ion Pop al Glanetaşului, în paginile primului capitol se configurează şi cel de-al doilea plan

Scanned with OKEN Scanner

al acţiunii ce îi are în centrul atenţiei pe intelectualii comunităţii rurale, preotul Belciug şi învăţătorul Herdelea. Biserica şi şcoala sunt instituţii prezente permanent în viaţa satului, reprezentanţii acestora bucurându-se de un statut aparte, după cum se observă de la prima lor apariţie, la horă, când sunt trataţi cu deosebit respect. În episoadele colaterale firului narativ principal este prezentată rivalitatea celor doi „domni", din motive diferite.

Aspectul monografic al scrierii este aşadar evidenţiat încă din primul capitol, îndeosebi prin prezentarea detaliată a horei. Alexandru Piru nota că în *Ion* autorul „a vrut să dea senzaţia vieţii plenare şi în acest scop a procedat la acumulări succesive de întâmplări", dintre care unele „momente capitale ale existenţei" (naşterea, nunta, moartea), „momente caracterizate printr-o anumită periodicitate" (hora, cheful la cârciumă, bojotaia), „momente neprevăzute" (bătaia dintre flăcăi, încălcarea răzoarelor, probozirea în biserică, spânzurarea cârciumarului Avrum). Sunt tot atâtea secvenţe decupate din viaţa de zi cu zi a satului.

Eroul romanului este tipic pentru lumea căreia îi aparţine. Şi numele său, atât de comun, devine un simbol. Este şi interpretarea propusă de autor, care, în *Addenda* la *Jurnalul I,* precizează că „Ion simbolizează pasiunea ţăranului român pentru pământul pe care s-a născut, pe care trăieşte şi moare".

Judecat diferit de critici (Lovinescu îl consideră „o figură simbolică, mai mare decât natura", în timp ce Călinescu îl vede drept „o brută"), Ion este, cu siguranţă, un personaj complex, contradictoriu, „sufletul lui având destule cute ascunse, greu de sondat" (Constantin Ciopraga). Patima ancestrală pentru pământ, dublată de dragostea pentru Florica, cea mai frumoasă fată din sat, dar şi foarte săracă, îl conduce în cele din urmă la un sfârşit tragic.

Dându-şi seama că „Dragostea nu ajunge în viaţă. Dragostea e numai adaosul. Altceva trebuie să fie temelia.", flăcăul o seduce pe Ana, fiica bogotanului Vasile Baciu. Intră în posesia pământului atât de dorit, dar conştientizează, prea târziu, că fără a trăi alături de femeia iubită, nu poate fi pe deplin împlinit, după cum mărturiseşte: „Ce folos de pământuri dacă cine ţi-e drag pe lume nu-i al tău!". Ion devine astfel un erou tragic, pus în situaţia de a alege între două aspiraţii la fel de necesare împlinirii sale. Aşadar, prima parte a romanului insistă asupra relaţiei personajului principal cu pământul, care „are un glas pe care ţăranul îl aude şi îl înţelege", după cum afirmă Rebreanu în discursul de recepţie la Academia Română, intitulat nu întâmplător *Lauda ţăranului român.* Cea de a doua parte urmăreşte frământările datorate iubirii neîmplinite, evident fiind instinctul de posesiune foarte puternic, mai întâi faţă de pământ, apoi faţă de femeia iubită.

În conturarea portretului protagonistului sunt utilizate atât caracterizarea directă, cât şi cea indirectă. Trăsături de ordin fizic sau moral sunt menţionate de către narator („ochi negri, lucitori", „iute şi harnic", „mai deştept decât toţi flăcăii") sau de către alte personaje (Vasile Baciu, Ana, preotul, învăţătorul, Titu Herdelea). Sugestive sunt amănunte de fizionomie care completează portretul moral („avea întipărite pe faţă răutate şi încăpăţânare", „rânjet răutăcios"). Mult

Scanned with OKEN Scanner

mai importante sunt însă faptele, comportamentul, gesturile, relaţiile cu alte personaje ce contribuie la evidenţierea calităţilor şi defectelor lui Ion. Acesta devine astfel un erou tipic, influenţat decisiv de mediul de viaţă, de realităţile concrete ale satului transilvănean de la începutul secolului al XX-lea.

Specifice realismului sunt şi tehnicile narative la care apelează scriitorul. Ca element de modernitate atrage atenţia tehnica numită a contrapunctului, prin intermediul căreia fiecare dintre cele 13 capitole prezintă un personaj, o familie sau un anumit aspect din viaţa satului. Cu ajutorul tehnicii cinematografice sunt surprinse amănunţit evenimente din existenţa satului Pripas, autorul dovedind calităţi ale unui regizor desăvârşit.

Circularitatea rămâne tehnica predilectă a lui Rebreanu şi se realizează, după cum s-a menţionat, prin descrierea detaliată a drumului, atât în incipitul, cât şi în finalul romanului, ca simbol al vieţii care îşi continuă cursul. Circularitatea este evidentă, în egală măsură, şi în titlurile alese, adevărate elemente de paratextualitate, ce reflectă conflictul dominant al unui capitol *(Zvârcolirea, Zestrea, Noaptea, Ruşinea)*.

În ceea ce priveşte stilul, acesta se caracterizează prin acurateţe, concizie, sobrietate, Rebreanu fiind consecvent cu ideile sale teoretice expuse, printre altele, într-un interviu din 1926. Încă de atunci mărturisea: „Prefer să fie expresia bolovănoasă şi să spun într-adevăr ce vreau, decât să fiu şlefuit şi neprecis. Strălucirea stilistică [...] se face mai întotdeauna în detrimentul preciziei şi al mişcării de viaţă".

Interpretând romanele rebreniene, Constantin Ciopraga constata că, în cadrul acestora, „Senzaţia vieţii reale, fără nimic idealizat, e continuă. Oamenii sunt vii, trăiesc, se agită". Criticul evidenţiază astfel trăsătura definitorie a prozei scriitorului ardelean, realismul. Observând cu atenţie realitatea unei epoci şi promovând principiul verosimilităţii împreună cu tehnici narative specifice realismului, el a transformat concretul în imaginar.

În mod deosebit *Ion,* roman unanim apreciat încă de la apariţie, impresionează prin construcţie, stil, prin maniera obiectivă a lui Liviu Rebreanu de a surprinde o lume, autorul devenind un „être de son temps" şi, mai mult decât atât, un mare creator de viaţă. **(M. A.)**

Ion de Liviu Rebreanu – particularităţi de *structură*

„Romanul – notează autorul într-o *Spovedanie* din *Jurnal* (vol. I) – are osatura unei construcţii în mare, unde detaliile se pot trece cu vederea, unde se regăseşte o lume închisă, dar **întreagă**". Strădania lui constantă (*Ion, Pădurea spânzuraţilor, Răscoala, Adam şi Eva*) a fost aceea de a realiza ansambluri epice cât mai largi, epopeice, vii, fiind în primul rând „aspiraţia subiacentă spre cifrul simbolic" (Al. Săndulescu). I-a plăcut să-şi aşeze operele, indiferent de problematică, sub semnul acelui etimon anteic, generator de mari drame: „...toate

Scanned with OKEN Scanner

cărţile mele îşi au o explicaţie originară în acea **viziune a întregului**, a omului care nu trebuie să se despartă de pământ". El mărturiseşte, de fapt, prin tot ceea ce scrie, că are ambiţia demiurgică de a face ca ficţiunea narativă să concureze viaţa. Calitatea supremă a romanului e, în ochii scriitorului, arta asumării unei iluzii, „aceea a vieţii trăite". În alcătuirea operei, accentul cade pe veridicitatea acesteia, pe „pulsaţia vieţii", pe „creaţia de oameni adevăraţi şi de viaţă reală".

În spiritul esteticii realiste, Rebreanu creează, în planul ficţiunii, o lume care imită (**mimesis**) lumea reală, dar îi conferă, în acelaşi timp, semnificaţie şi valoare. Această operaţie de transfigurare şi de ordonare artistică se face printr-un stil precis, obiectiv, detaşat, sobru, anticalofil, stil care reprezintă un prim pas al modernizării romanului românesc în secolul al XX-lea.

„Prima mare creaţie obiectivă", prin care scriitorul devine întemeietorul romanului românesc modern, *Ion* (1920) ilustrează deplin particularităţile de structură a textului rebrenian.

Arhitectonic, Rebreanu priveşte romanul ca pe un corp geometric perfect, „sferoid", această concepţie reflectându-se în structura circulară, în simetria incipitului cu finalul.

Romanul are **13** capitole şi două părţi: *Glasul pământului* şi *Glasul iubirii*. Simbolic, discursul narativ are un *Început* şi un *Sfârşit*. Titlurile capitolelor, adevărate texte **in nuce** sunt semnificative: *Începutul, Zvârcolirea, Iubirea, Noaptea, Ruşinea, Nunta* (prima parte) şi *Vasile, Copilul, Sărutarea, Ştreangul, Blestemul, George, Sfârşitul* (partea a doua).

Tematica romanului se înscrie în sfera socială a problematicii pământului, în condiţiile satului ardelean de la începutul secolului al XX-lea. Opera are în centrul ei lupta unui ţăran sărac pentru a obţine pământul. Romanul are, însă, două planuri narative, cel al ţărănimii, dar şi cel al intelectualităţii satului (familia învăţătorului Herdelea, preotul Belciug), planuri care uneori merg paralel, alteori se întretaie.

Astfel scrierea capătă un caracter **monografic**, investigaţia narativă orientându-se spre reliefarea obiceiurilor legate de marile momente din viaţa omului (naşterea, nunta, înmormântarea), a realităţilor de familie, culturale, dar şi sociale, generate de diferenţele economice, hora duminicală, tocmeala, bătaia feciorilor, muncile câmpului. Tema centrală, dorinţa posesiunii pământului, este dublată de tema erosului.

Romanul, care are ca scop crearea iluziei realului, se deschide cu o vestită frază-prag, cu un rol decisiv pentru ritmul cărţii. Exactitatea topografică a incipitului este de natură să angajeze, fără bruscări, cititorul în ţinutul nou al „povestirii", este pragul simbolic peste care acesta păşeşte, intrând în lumea romanului: „Din şoseaua ce vine de la Cârlibaba, întovărăşind Someşul când în dreapta, când în stânga, până la Cluj şi chiar mai departe, se desprinde un drum alb mai sus de Armadia, trece râul peste podul bătrân de lemn, acoperit cu şindrilă mucegăită, spintecă satul Jidoviţa şi aleargă spre Bistriţa, unde se pierde în cealaltă şosea naţională care coboară din Bucovina prin trecătoarea Bârgăului". Frazele sunt parcă decupate dintr-un manual de geografie. Traiectul, reluat la

Scanned with OKEN Scanner

sfârşit, conturează o **simetrie** ce vrea să devină un simbol al existenţei reale, al timpului obiectiv, ce se consumă în el însuşi, nepăsător la dramele sau tragediile individuale: „Drumul trece prin Jidoviţa pe podul de lemn, acoperit, de peste Someş şi pe urmă se pierde în şoseaua cea mare şi fără început". „Realul parcă înglobează firesc imaginarul rebrenian, ca pe o poveste în poveste" (Ion Apetroaie). Descrierea caselor ilustrează condiţia socială a locuitorilor şi anticipează rolul unor personaje în desfăşurarea acţiunii (Glanetaşu, Herdelea). Crucea strâmbă de la marginea satului anticipează existenţa unor destine tragice. Şoseaua, drumul, metafore ale vieţii, conduc cititorul către semnificaţii simbolice.

Spre deosebire de retrospecţiile din romanul psihologic, aici acţiunea este cronologică, trecerea de la un plan narativ la altul realizându-se prin **alternanţă**, secvenţele narative înlănţuindu-se. După consemnarea dramelor din roman, scriitorul adaugă în final: „satul a rămas înapoi acelaşi, parcă nimic nu s-ar fi schimbat...".

Imagini (cea a Hristosului „de tinichea ruginită pe lemnul mâncat de carii şi înnegrit de vremuri") sau scene (hora duminicală – cu rolul ei în ţesătura ideatică a textului) de la începutul romanului revin în partea finală a cărţii (hora de la sfinţirea bisericii ridicate de Belciug – capitolul *Sfârşitul* şi imaginea Hristosului de tinichea „cu faţa poleită de o rază întârziată ", care „parcă îi mângâia, zuruindu-şi uşor trupul în adierea înserării de toamnă").

Oglinda textului conduce, aşadar, într-o lume care adună patimi, suferinţe, năzuinţi, zvârcoliri umane, o lume ce pare deposedată de iubire şi de fericire. „Cititorul care s-a dus în satul Pripas pe şoseaua laterală, trecând peste Someş şi prin Jidoviţa, se întoarce la sfârşit pe acelaşi drum înapoi până ce iese din lumea ficţiunii şi reintră în lumea lui reală. Lumea romanului rămâne astfel în sufletul cititorului ca o amintire vie, care apoi se amestecă cu propriile-i amintiri din viaţa-i proprie", notează scriitorul în *Amalgam*. Din punct de vedere strategic înseamnă o încercare de a topi timpul ficţiunii în cel linear, al realului.

Locurile devin un fel de complement al biografiilor umane. Capitolul-cheie al romanului, *Zvârcolirea*, debutează printr-o descriere, oarecum statică, expozitiv-balzaciană: biografia cuplului Glanetaşu, apoi a lui Ion. După segmentul descriptiv, proleptic, static, urmează unul dinamic.

Dominantă în roman devine naraţiunea alertă, dinamică, marcată prin abundenţa perfectului simplu: „Flăcăul sosi încălzit de drum. Se opri în marginea delniţei... Se aşeză pe răzor, înţepeni nicovala în pământ, potrivi tăişul coasei şi apoi începu a-l bate cu ciocanul rar, apăsat...". Este, de fapt, un prolog al dramei eroului. Acest capitol are şase diviziuni, nuclee psihologice. Ambianţa de acasă a eroului, cele două patimi – pământul şi femeia – se conjugă cu reacţiile pro şi contra ale satului în ceea ce-l priveşte. Naraţiunea capătă aici un aspect spectaculos, aproape dramatic. Scenele în care se trădează pasiunea pentru pământ şi cea pentru femeie ale lui Ion se succed imediat. Ion oscilează între cele două fete, Ana şi Florica, pentru motive clare: prima fată e „slăbuţă" şi „urâţică", însă bogată; Florica, în schimb, are „faţă rumenă, plină şi zâmbitoare", e o „ispită", dar

Scanned with OKEN Scanner

e săracă. Conflictul este accentuat şi de împotrivirea părinţilor faţă de însurătoarea posibilă a lui Ion; mama lui Ion e mulţumită, la rândul ei, de eventualitatea căsătoriei fiului cu Florica cea săracă. Aici se află cuprins întreg **prologul** dramei lui Ion, dar şi biografia principalelor familii de intelectuali ai satului, a Herdelenilor îndeosebi.

Acest capitol are o **construcţie contrapunctică**, sugestivă, pentru întreaga arhitectură a romanului. Tehnica poate ilustra, la nivelul întregului roman, aceeaşi temă fiind prezentată în planuri diferite (nunta Anei – nunta Laurei; conflict exterior între Ion şi Vasile Baciu, conflict între învăţător şi preot). Contrapunctul evidenţiază astfel anumite secvenţe narative, episoade simetrice care conferă acţiunii un aspect polifonic. **(S. M.)**

Relaţia dintre două personaje în romanul *Ion* de Liviu Rebreanu

Roman realist, obiectiv, *Ion,* de Liviu Rebreanu este o frescă a satului românesc din Ardeal la începutul secolului al XX-lea. Prin publicarea volumului, în 1920, scriitorul prezintă drama ţăranului şi patima sa pentru pământ, precum şi destinul intelectualităţii transilvănene, într-un teritoriu aflat sub dominaţie habsburgică.

Rebreanu reflectă lumea propusă în toată complexitatea ei, creând, asemenea unui demiurg, o lume verosimilă, obiectivă, reconstituind în *Mărturisiri* trei momente ale realului care l-au inspirat: „ţăranul îmbrăcat în straie de sărbătoare care a sărutat pământul ca pe o ibovnică", povestea Rodovicăi, unica fată a unui ţăran bogat care s-a îndrăgostit de „cel mai bicisnic flăcău din tot satul" şi discuţia cu „un flăcău din vecini, voinic, harnic, muncitor şi foarte sărac", Ion al Glanetaşului, îndrăgostit de pământ „cu atâta sete, cu atâta lăcomie şi pasiune, parcă ar fi fost vorba despre o fiinţă vie şi adorată".

În ceea ce priveşte tematica, aceasta este, în primul rând, una socială – problematica pământului, dublată de tema iubirii şi cea a destinului. Romanul are 13 capitole şi două părţi: *Glasul pământului şi Glasul iubirii*. Arhitectonic privită, opera este concepută de Rebreanu ca pe „un corp geometric perfect, sferoid", circular, incipitul fiind simetric cu finalul.

Acţiunea cuprinde două planuri – destinul ţăranului Ion Pop al Glanetaşului şi, respectiv, cel al intelectualităţii comunităţii rurale (preotul Belciug şi familia învăţătorului Herdelea). În viziunea lui Ion Bălu, „În *Ion*, Liviu Rebreanu aduce în centrul acţiunii două personaje principale: Ion al Glanetaşului şi Titu Herdelea, ale căror destine alcătuiesc un diptic contrastiv", observând că „dinamismul şi tensiunea întregii naraţiuni se sprijină pe evoluţia antitetică a celor două personaje".

Conflictul central al romanului se conturează la horă, unde Ion, tânăr muncitor, dar sărac, hotărăşte să treacă peste iubirea pentru cea mai frumoasă, dar şi săracă fată din sat, Florica. Dansează cu Ana, fata „bogătanului" Vasile Baciu,

Scanned with OKEN Scanner

promisă lui George Bulbul, un tânăr ţăran bogat. După conflictul exterior între Ion şi Baciu, în care flăcăul abia îşi stăpâneşte orgoliul, făcând cu greu faţă vorbelor grele ale tatălui Anei, urmează un altul, cu George. Deşi aparent, motivul este plata lăutarilor, în esenţă este o confruntare pentru mâna Anei. Scena doborârii lui George anticipează finalul romanului când rolurile se inversează, George omorându-l pe Ion cu o sapă.

Titu Herdelea este cel care îi aduce sugestia seducerii Anei, găsind astfel soluţia de a-l „sili" pe Vasile Baciu să i-o dea pe Ana de soţie, lăsând-o însărcinată. Acest moment începe să configureze coordonata psihologică a romanului, confruntarea dintre cele două „glasuri" deopotrivă de puternice ale lui Ion: „glasul pământului" şi „glasul iubirii".

Caracteristicile fundamentale ale eroului au fost atent surprinse de exegeza literară. În viziunea lui Eugen Lovinescu, Ion reprezintă „expresia instinctului de posesiune a pământului, în slujba căruia pune o inteligenţă suplă, o cazuistică inepuizabilă, o viclenie procedurală şi, cu deosebire, o voinţă imensă". Pe de altă parte, George Călinescu îl vede instinctiv şi dominat de impulsuri elementare, violent şi plin de patimă.

Personajul, în dorinţa sa de afirmare pe plan social şi în lupta pentru obţinerea unui statut în lumea satului (unde prestigiul este dat de posesia pământului), este autorul moral al seducerii Anei, al morţii ei şi a copilului. Tot el, de asemenea, după căsătoria Floricăi cu George, invocând prietenia, intră în casa acestora, apropiindu-se de cea care, în suflet, îi rămăsese unică „mireasă".

Învăţătorul îl apreciază, căci fusese cel mai bun elev al său, iar doamna Herdelea îl vede „cumsecade": „E muncitor, e harnic, e săritor, e isteţ". Portretul personajului se realizează astfel caleidoscopic. Fiind muncitor, reuşeşte să păstreze puţinul pământ rămas în familie din cauza tatălui său beţiv şi, „unde punea el mâna, punea şi Dumnezeu mila. Iar pământul îi era drag ca ochii din cap." Soluţia de a lăsa în urmă sărăcia şi de a obţine un statut în lumea satului este căsătoria cu „urâţica" şi „searbăda", dar bogata Ana (care „avea locuri şi case şi vite multe"). Ion îşi dă seama că „dragostea nu ajunge în viaţă... dragostea e numai adaosul. Altceva trebuie să fie temelia. Şi îndată ce zicea aşa se pomenea cu gândurile după Ana."

El este stăpânit de forţa atavică a pământului „de mic copil. Veşnic a pizmuit pe cei bogaţi şi veşnic s-a înarmat într-o hotărâre pătimaşă: trebuie să aibă pământ, trebuie. De atunci pământul i-a fost mai drag ca o mamă". Scriitorul urmăreşte în mod gradat dorinţa tânărului, care devine obsesivă. „Glasul pământului" devine mai puternic, celălalt nefiind însă uitat, ci „pus în paranteză" (Nicolae Steinhardt). El va reveni în forţă atunci când va ajunge în posesia mult râvnitelor delniţe şi se va descotorosi de Ana şi de copil, „izvorul nesiguranţei". Naivă, Ana este o victimă, caracterul ei slab făcând-o să cedeze în cele din urmă în faţa meschinăriei călăului său. La nunta celor doi, „glasurile" se suprapun în sufletul flăcăului atunci când realizează, pentru un moment că, împreună cu

Scanned with OKEN Scanner

pământurile, trebuie să o ia și pe fata urâtă, în timp ce Florica îi apare mai frumoasă ca totdeauna. Renunță la gândul de a fugi cu aceasta din urmă pentru că își dă seama că ar rămâne pe veci sărac, în ciuda tuturor eforturilor sale oneste. Se va mulțumi cu o simplă promisiune din partea tatălui Anei că vor primi pământ după nuntă, promisiune călcată de Vasile Baciu, care nu le dă decât o parte din pământ.

Considerând că a fost înșelat de tată și de fiică, Ion devine brutal și plin de repulsie la adresa soției. Nici copilul nu-i provoacă vreo umbră de afecțiune și Ana găsește ca unică soluție a tuturor problemelor sale moartea (scena spânzurării ei este anticipată de moartea cârciumarului Avrum).

Punctul culminant al romanului este scena sărutului pământului, văzut ca iubită (influența naturalistă): „Dorea să simtă lutul sub picioare, să i se agațe de opinci, să-i soarbă mirosul, să-și umple ochii de culoarea lui îmbătătoare"; „Încet, cucernic, fără să-și dea seama, se lăsă în genunchi, își coborî fruntea și-și lipi buzele de pământul ud. Și-n sărutarea aceasta grăbită simți un fior rece, amețitor." Se simte stăpânul absolut al pământului, Rebreanu conferindu-i dimensiuni hiperbolice: „Se vedea acum mare și puternic ca un uriaș din basme, care a biruit o ceată de balauri îngrozitori (...) pământul parcă se clătina, se închina în fața lui".

Imaginea în care se apropie de pământurile sale cuprinde, în esență, un erotism păgân: locul e „ca o fată frumoasă care și-ar fi lepădat cămașa, arătându-și corpul gol, ispititor." Ion e atras de „lutul negru, lipicios" ca de „brațele unei iubite pătimașe". Din adâncurile pământului proaspăt se întrezăresc tenebrele morții căci „lutul negru, lipicios îi țintuia picioarele" și „mâinile îi rămâneseră unse cu lutul cleios ca niște mănuși de doliu", scriitorul prefigurând anticiparea morții sale.

După moartea Anei și a copilului, în mod neașteptat pentru parcursul personajului, pământul rămâne al său, însă Ion constată că nu e fericit. Precum procedase și altădată, caută un sfat din partea lui Titu, care însă nu-i răspunde precum se aștepta. La auzul faptului că încă o iubește pe Florica, Titu îi spune să renunțe, căci e bogat și-și poate alege pe oricine dorește, însă Ion nu-l mai ascultă: „Ce folos de pământuri dacă cine ți-e drag pe lume nu-i al tău!". Inconștient și neatent la maximum, căci s-a „obișnuit a câștiga lesne" (Steinhardt), va fi omorât de George cu câteva lovituri de sapă.

Corespondentul lui Ion în celălalt plan narativ al romanului este Titu Herdelea, mai puțin spectaculos ca reprezentare a destinului. Pentru că scrie poezii (câteva publicate în revista „Familia"), intelectualitatea îl numește poet, adresându-i-se cu apelativul „dragă poete". Parcursul său existențial cunoaște un moment asemănător cu acela al lui Ion: dorește să cucerească iubirea Rozei Lang. Aceasta însă îl dezamăgește și îi provoacă un proces de interiorizare. Este un neliniștit, un inadaptat în prezent și fără vreo viziune de viitor: „Își dădea seama că trebuie să aibă o țintă în viață și se îngrozea neputând descoperi nici un sprijin în jurul lui. Se uita în urmă și nu vedea nimic, iar înaintea lui se înfățișa același

Scanned with OKEN Scanner

nimic rece şi înfiorător". Deşi pentru un timp îşi caută refugiul în cărţi, nici lectura nu-i aduce nici o satisfacţie, fiind urmărit de teama că ar putea avea acelaşi destin ca tatăl său.

Momentul în care Ion îi mărturiseşte reuşita sa în obţinerea pământurilor lui Vasile Baciu, îi provoacă lui Titu sentimente contradictorii: pe de o parte, îl admiră pentru voinţa şi tenacitatea sa în atingerea ţelului propus, dar, pe de altă parte, observă şi egoismul şi sângele rece al tânărului arivist: „se simţi mic în faţa ţăranului care a mers drept înainte, trecând nepăsător peste toate piedicile, luptând neobosit, împins de o patimă mare". Se teme de necunoscut, nu are curajul să acţioneze atunci când tatăl, la sosirea lui Pintea în Pripas, îl îndeamnă să treacă în România, asemenea lui Coşbuc, unde ar avea alte posibilităţi. Deşi ezitant, are momente de elan creator şi dorinţe de manifestare personală, însă simţul său critic îl face să sesizeze mediocritatea din jur şi îi induce un sentiment al zădărniciei. Acest lucru se accentuează şi în urma activităţilor desfăşurate în satele şi comunele Gargalău, Luşca sau Măgura ca funcţionar. Observă interesele politice (în timpul campaniei electorale) şi relaţiile sociale legate în special de interese meschine. Roza Lang, Lucreţia Dragu sau Virginia Gherman – femeile pe care le cunoaşte -, dorindu-şi de fiecare dată o iubire romantică, îl deziluzionează. Dorinţei puternice a lui Ion de a obţine pământul („glasul pământului") îi corespund în acest plan trăirile interioare puternice în dorinţa împlinirii afective a lui Titu. Atunci când o vede pe Roza Lang plângând din cauza suspendării din funcţie a soţului ei îi atrage atenţia ţinuta ei (era îmbrăcată cu un capot murdar, cu părul vâlvoi) şi se întreabă mirat cum o putuse iubi: „Asta să fie femeia pe care am iubit-o cu patimă acum abia două luni?"; „Şi ce frumoasă mi se părea atunci!". Iubirea lui Ion pentru Florica e devastatoare, în timp ce Titu traversează iubiri pasagere, având impresia că iubeşte cu adevărat. Este sensibil şi atent la orice detaliu.

Se înflăcărează la gândul că plecarea în România este unica şansă de a se împlini prin scris căci în Ardeal toţi sunt nevoiţi, asemenea tatălui său, „să trăiască din compromisuri, să-şi rupă încetul cu încetul câte o bucăţică din suflet ca să se potrivească nevoilor zilnice". Deputatul Gogu Ionescu îi promite angajarea la ziarul partidului şi Titu entuziasmat pe moment, le va mărturisi într-o scrisoare părinţilor că aşteptările nu i s-au îndeplinit, că peste tot domneşte aceeaşi viaţă, „cu aceleaşi deşertăciuni, cu aceleaşi aşteptări şi mai ales cu aceeaşi faţă înspăimântătoare, care retează scurt aripa avântului".

Dacă în ceea ce priveşte destinul lui Ion, acesta este în întregime cunoscut, în cazul lui Titu el este doar bănuit, căci scriitorul îi sugerează doar viitorul parcurs existenţial: „Ion nu vrea să accepte o alternativă şi, alegând, să renunţe la rest; el cere totul de la viaţă şi de aceea evoluează spre un sfârşit previzibil. Trecând pragul încercărilor existenţiale ce îi vor aduce maturitatea psihică şi intelectuală, Titu începe ascensiunea spre explorarea sistematică a înzestrării sale creative, asumându-şi destinul", afirma Ion Bălu.

Atât de diferite ca esenţă, cele două personaje sunt deosebit de sugestive,

Scanned with OKEN Scanner

trăsăturile lor predominante subordonându-se puternicii dorințe de afirmare, fie pe plan social, fie artistic. **(S.M.)**

Ilustrarea conceptelor operaționale de *incipit* și *final*, prin referire la romanele *Ion* de Liviu Rebreanu și *Morometii* de Marin Preda

Apreciat de către E. Lovinescu (*Istoria literaturii române contemporane*) drept „prima mare creație obiectivă românească", romanul *Ion,* de L. Rebreanu, publicat în 1920, reprezintă un reper valoric în spațiul epic interbelic. Structurat în două părți cu titulaturi metaforice, *Glasul pământului* și *Glasul iubirii* (la rândul lor organizate în 13 capitole intitulate sugestiv *Începutul, Zvârcolirea, Sărutarea* sau *Sfârșitul*), romanul ilustrează acel „realism doric" (de care vorbește N. Manolescu în *Arca lui Noe*), demersul epic fiind subordonat narațiunii la persoana a III-a, proprie vocii auctoriale obiective, determinând viziunea „extradiegetică" (în sensul lui G. Genette). De altfel, autorul însuși mărturisea preferința pentru stilul sobru, impersonal, anticalofil: „M-am sfiit totdeauna să scriu pentru tipar la persoana I. [...] Temelia creației rămâne, negreșit, expresia, nu însă ca scop, ci ca mijloc. Prefer să fie expresia bolovănoasă și să spun într-adevăr ce vreau, decât să fie șlefuită și neprecisă." (*Cred*)

Romanul constituindu-se, ca dimensiune tematică, într-o monografie a satului ardelenesc de la începutul secolului al XX-lea, sunt surprinse o serie de personaje tip în mediul lor de viață (între care Ion, după cum Rebreanu însuși afirma, „simbolizează pasiunea țăranului român pentru pământul pe care s-a născut, pe care trăiește și moare"), investigația narativă fiind orientată spre aspecte definitorii pentru spațiul rural: relații de familie, obiceiuri legate de marile momente din viața omului (nașterea, nunta, înmormântarea), relații sociale determinate de diferențele economice (stratificarea socială).

Viziunea autorului asupra romanului înțeles ca un „corp sferoid" este susținut artistic chiar prin structura circulară a textului. Simetria incipitului cu finalul se realizează prin descrierea drumului care intră și iese din satul Pripas, locul desfășurării acțiunii. Rebreanu mărturisea această preocupare pentru organizarea materialului epic: „Pentru mine, chinul cel mai mare este prima frază și primul capitol". Nuanțând afirmația autorului, N. Manolescu susține că „dificultatea de a începe – prima frază, primul capitol – este, la Rebreanu, dificultatea de a sfârși: celui dintâi acord trebuie să-i răspundă neapărat peste sute de pagini un altul. Finalurile exercită o puternică presiune asupra restului".

Astfel, romanul debutează cu descrierea drumului spre satul Pripas, supusă convenției veridicității prin detaliile toponimice și introducând lectorul în lumea ficțiunii, însoțind apariția în scenă a personajelor, prezentate inițial panoramic (prin intermediul scenei horei), pentru a se trece ulterior la perspectiva focalizată: „Din șoseaua ce vine de la Cârlibaba, întovărășind Someșul când în dreapta, când în stânga, până la Cluj și chiar mai departe, se desprinde un drum alb mai sus de

Scanned with OKEN Scanner

Armadia, trece râul peste podul bătrân de lemn [...], spintecă satul Jidoviţa şi aleargă spre Bistriţa [...] drumul urcă întâi anevoie [...], pe urmă, însă, înaintează vesel [...] apoi coteşte brusc pe sub Râpele Dracului ca să dea buzna în Pripasul pitit într-o scrântitură de coline." Succesiunea verbelor („se desprinde", „spintecă", „aleargă") imprimă un anumit ritm discursului narativ, iar alternanţa locuţiunilor „la dreapta", „la stânga" prefigurează permanenta pendulare a protagonistului între „glasul pământului" şi „glasul iubirii".

„Cruce strâmbă" de la marginea satului, cu Hristosul „de tinichea ruginită", anticipează tragismul destinelor.

Descrierea caselor ilustrează, prin aşezare şi prin aspect, condiţia socială a locuitorilor, anticipând, totodată, rolul unor personaje în evoluţia conflictului. Astfel, casa învăţătorului Herdelea este prezentată prima, „cu două ferestre care se uită tocmai în inima satului, cercetătoare şi dojenitoare", prefigurând rolul învăţătorului în comunitatea rurală, respectul de care se bucură acesta.

Drumul apare şi ca liant între cele două planuri narative – familia Herdelea şi Ion – , introducând prezentarea casei sărăcăcioase a Glanetaşilor: „Drumul trece peste Pârâul-Doamnei, lăsând în stânga casa lui Alexandru Pop-Glanetaşu. Uşa e închisă cu zăvorul; coperişul de paie parcă e un cap de balaur; pereţii văruiţi de curând de-abia se mai văd printre spărturile gardului."

Descrierea drumului din final („Drumul trece prin Jidoviţa, pe podul de lemn, acoperit, de peste Someş şi pe urmă se pierde în şoseaua cea mare şi fără început...") aduce, prin enumeraţia verbelor, sugestia refacerii echilibrului, ritmurile cosmice anulând parcă drama individuală, satul afirmându-se ca un cronotop: „Satul a rămas înapoi acelaşi, parcă nimic nu s-ar fi schimbat [...] peste zvârcolirile vieţii, vremea vine nepăsătoare ...". Aşadar, metafora drumului readuce lectorul în planul real: „Drumul face legătura între lumea reală şi lumea ficţiunii; urmându-l, intrăm şi ieşim ca printr-o poartă din roman." (N. Manolescu).

Pregătit de nuvelele din volumul *Întâlnirea din pământuri* (1948), romanul realist modern *Moromeţii,* de Marin Preda, centrându-şi viziunea artistică pe problema „libertăţii morale în luptă cu fatalităţile istoriei" (E. Simion, *Scriitori români comentaţi*), este structurat în două volume, publicate la 12 ani distanţă (în 1955, primul volum şi în 1967, cel de-al doilea) şi propune o nouă viziune asupra universului rural: „Dacă Rebreanu reuşise să dovedească cum materia lumii rurale poate procura substanţa unei remarcabile creaţii obiective, Preda descoperă acestei lumi intelectualitatea." (M. Ungheanu, *Marin Preda – vocaţie şi aspiraţie*).

Primul volum cuprinde trei părţi, materialul epic organizându-şi semnificaţiile sub semnul succesiunii unor scene simbolice – de exemplu, cina Moromeţilor, tăierea salcâmului, premierea lui Niculaie, întâlnirile din „poiana fierăriei lui Iocan", meditaţia protagonistului la „piatra de hotar".

Raportul incipit–final susţine simetria compoziţională a textului, aşa-numitul „procedeu al cercului închis" (C. Ciopraga, *Personalitatea literaturii române*).

Debutul romanului îmbină armonios, în spiritul ramei realiste a demersului

Scanned with OKEN Scanner

narativ, perspectiva spaţială („în câmpia Dunării") cu cea temporală („cu câţiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial"). Verbul „se pare" determină relativizarea viziunii, cuprinzând în sine un sâmbure de ameninţare, deoarece „răbdarea timpului" înseamnă acumularea unor conflicte latente (**in nuce**), care vor izbucni în final („...se pare că timpul avea cu oamenii nesfârşită răbdare; viaţa se scurgea aici fără conflicte mari"); forma imperfectului aduce sugestia de **fugit irreparabile tempus**, de evoluţie procesuală a vieţii. Timpul mai speră parcă menţinerea fragilului echilibru al lumii, prin valorile perene ale tradiţiei, care, însă, în final, vor fi anulate în faţa mecanismului implacabil al istoriei, *Morometii* fiind şi un „roman al deruralizării satului" (N. Manolescu), ilustrând destrămarea gospodăriei ţărăneşti tradiţionale, dar şi drama individului pus faţă în faţă cu determinarea socială a lumii, cu inexorabilitatea timpului.

Aşadar, finalul primului volum anunţă o mare prăbuşire umană şi socială; transformarea lui Ilie Moromete, personajul care simbolizează o clasă tradiţională, „cel din urmă ţăran" (N. Manolescu) ilustrează, de fapt, impactul pe care noua ordine socială (tradiţia înlocuită prin „beneficiu", proprietatea individuală prin cea colectivă) îl are asupra existenţei unui individ fascinat de spectacolul existenţial, de plăcerea comunicării (cu sine, cu ceilalţi), de libertatea gândirii: „...cu toată aparenta sa nepăsare, Moromete nu mai fu văzut stând ceasuri întregi pe prispă sau la drum pe stănoagă. [..] Din Moromete cunoscut de ceilalţi rămase doar capul lui de humă arsă, făcut odată de Din Vasilescu şi care acum privea însingurat de pe poliţa fierăriei lui Iocan. [...] Trei ani mai târziu izbucnea cel de-al doilea război mondial. Timpul nu mai avea răbdare."

Suferinţa personajului este determinată de contrazicerea codului său existenţial de către concretul istoric: „Drama lui nu este de ordin economic, ci moral. [...] Nu faptul de a-şi pierde o parte din lot îl întunecă, ci ideea de a-şi pierde fiii şi liniştea care-l face să privească existenţa ca un spectacol superior." (E. Simion). „Nerăbdarea timpului" modifică sau anulează structurile tradiţionale şi, odată cu ele, mentalităţile ancestrale, astfel încât protagonistul îşi exprimă prin această „însingurare" refuzul de a accepta ipoteza unei lumi care nimiceşte libertatea individuală; el este definit de „dorinţa de a continua să trăiască lumea calitativ" (N. Manolescu). Din acest punct de vedere, *Morometii* este, în opinia lui M. Ungheanu, „romanul unui crepuscul". **(M.I.)**

Baltagul de Mihail Sadoveanu – tema şi principalele componente de structură, de compoziţie şi de limbaj

Tematica literară este o practică interpretativă care analizează teme specifice, încercând să pună în valoare semnificaţia lor expresivă, individuală sau colectivă. Definită fie ca „principiu concret de organizare, o schemă în jurul căreia ar avea tendinţa să se constituie şi să se dezvolte o lume" (J.P. Richard), fie ca „un semnificant individual, implicit şi concret" (Collot), tema unui text literar oferă un

Scanned with OKEN Scanner

model de lectură, identificarea ei reprezentând un demers prin care se profilează o reţea de sensuri.

În receptarea critică a romanului *Baltagul*, pe parcursul mai multor decenii în care lecturile s-au intersectat, începând din 1930 (anul apariţiei textului) s-au configurat două mari tendinţe de interpretare. Prima dintre acestea propune directa raportare a textului sadovenian la mitul mioritic, cu argumente formulate de Perpessicius, G. Călinescu şi Eugen Lovinescu. O altă cheie de lectură, propusă de I. Negoiţescu, N. Manolescu şi Al. Paleologu, neagă legătura romanului *Baltagul* cu balada *Miorița*. În studiul *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, Alexandru Paleologu aşază faţă în faţă circumstanţele ficţionale din cele două texte. Deosebirile identificate vin în sprijinul argumentaţiei propuse de exeget: dacă în balada populară înfăptuirea crimei stă sub semnul incertitudinii, în roman uciderea a fost efectiv săvârşită; în textul anonim, în cazul ipotetic al omorului, victima rămâne cu trupul şi cu sufletul în cadrul ei familiar, în vreme ce rămăşiţele mortului din textul sadovenian sunt risipite într-o văgăună îndepărtată, iar sufletul rămâne neîmpăcat până la împlinirea rânduielilor; în *Miorița* crima nu are o urmare justiţiară, pe când în *Baltagul* întreaga acţiune are ca ţintă împlinirea dreptăţii; victima din baladă este un tânăr neînsurat, sortit unei morţi timpurii, spre deosebire de aceea din roman, care este un om în plină maturitate, tată de familie.

Fie că este citit ca un „roman al mişcărilor milenare cu intrigă antropologică" (G. Călinescu), fie că se dovedeşte deopotrivă un roman social, poliţist sau de dragoste, *Baltagul* însumează o multitudine de teme complementare: „roman al inteligenţei, cum sunt, direct sau indirect, aproape toate romanele principale ale lui Sadoveanu. Roman al unei acţiuni justiţiare, de o implacabilă conduită tactică. (...) Roman de observaţie caracterologică, de o perfectă obiectivitate comportamentală. În plus, roman filosofic, cum sunt toate principalele romane şi scrieri ale lui Sadoveanu din perioada sa de maturitate. Roman iniţiatic, de o erudiţie ingenios ascunsă, tratând în subtextul său, riguros coerent şi absolut fidel o temă simbolică legată de unul dintre marile mituri ale umanităţii." (Alexandru Paleologu)

Baltagul este un roman realist, tradiţional prin formă şi conţinut. În *Arta prozatorilor români*, Tudor Vianu enumera, printre particularităţile scriiturii sadoveniene „pictura omului elementar", preocuparea descriptivă şi lirismul povestirii. Obiectul constant al artei lui Sadoveanu este evocarea omului în mijlocul naturii, reflectarea tuturor legăturilor care îi unesc, astfel încât „nu este notare a vreunui sentiment uman care să nu se însoţească cu arpegiile răsunând din orga colosală a naturii." (Tudor Vianu)

În raport cu dinamica eroinei, cele şaisprezece capitole se grupează astfel: o primă parte (capitolele de la I la VI) oferă datele proprii expoziţiunii şi configurează intriga, aşadar Vitoria se pregăteşte de plecare; în partea a doua (conţinând capitolele de la VII la XIII) se derulează drumul, are loc căutarea urmelor, iar în ultima parte (capitolele XIV-XVI), după descoperirea rămăşiţelor lui Nechifor Lipan, în deznodământ, se împlineşte dreptatea.

Pentru a pătrunde în text, cititorul trece mai întâi de pragul *titlului* despre

Scanned with OKEN Scanner

care Ion Negoiţescu observa că ar putea simboliza justiţia vindicativ imanentă, neiertătoare. Un an doilea prag este *epigraful/motto*-ul, paratext şi intertext totodată, purtător de suflu baladesc, anticipând rolul fundamental pe care îl va avea câinele Lupu în desfăşurarea evenimentelor. Abia după trecerea celor două praguri, cititorul se apropie de incipit: „Domnul Dumnezeu, după ce a alcătuit lumea, a pus rânduială şi semn fiecărui neam." Fraza oferă o cheie de lectură pentru ce va urma: tonalitatea mitică se susţine prin postura naratorului cvasi-biblic al legendei sociogonice, iar lexemele „rânduială" şi „semn" se regăsesc în numeroase contexte ulterioare: „N-ai mai învăţat rânduiala?" (sfârşitul cap. I), „a avut cel dintâi semn" (sfârşitul cap. I), „ca să-şi pregătească toate din vreme şi cu rânduială" (cap. III), „am avut şi semn în vis" (cap. III), „rânduielile omului şi ale stihiilor stăruiseră" (cap V), „toate cele de pe lumea asta au nume, glas şi semn" (cap. VIII), „eu am pornit după semne şi porunci" (cap. VIII), „avea credinţă că aici avea să se aleagă o rânduială nouă a vieţii ei" (cap. X), „urma se găsea din semn în semn" (cap. XI), „semn nu era numai unul" (cap. XII), „să-l puie în pământ sfânt, cu toate rânduielile ştiute" (cap. XIII), „femeia făcu cea dintâi rânduială" (cap. XIV), „pân-acum nu s-au arătat alte semne, decât cele pe care le-a scos la vedere mortul" (cap. XV), „Vitoria singură umbla împrejurul slujbei, priveghind rânduielile" (cap. XV). Multitudinea exemplelor prezente în majoritatea capitolelor romanului recomandă subtil, dar stăruitor, o lectură marcată de conceptele *rânduială* şi *semn*. Naratorul sadovenian călăuzeşte cititorul pe un traseu iniţiatic, în finalul căruia lectorul va şti să interpreteze cele citite dincolo de nivelul aparent. Referindu-se la aceste aspecte, Monica Spiridon identifica, în textul lui Sadoveanu „un grad înalt de semiotizare a lumii" (vezi studiul *Sadoveanu. Divanul înţeleptului cu lumea*).

În raportul dintre instanţele comunicării narative, cele două componente structurale situate pe extremele textului, *incipitul* şi *finalul* antrenează în mod deosebit instanţele reale şi naratorul. Mihail Sadoveanu, în calitate de „arhitect" al textului dozează subtil informaţia din discursul naratorului spre a-l provoca pe cititor sa pătrundă în universul ficţional prin poarta de intrare – *incipitul*, semnând implicit *pactul narativ*, pentru ca, la sfârşitul lecturii, să părăsească această lume plăsmuită, ieşind prin punctul compoziţional *final*. Strategia autorului îndreptăţeşte opinia lui Nicolae Manolescu: „În *Baltagul*, la început, este o povestire: romanul însuşi va fi o povestire. Sadoveanu nu mai are în vedere un model al lumii, ci unul al povestirii: bine închegată şi plină de miez." (studiul *O femeie în ţara bărbaţilor* din volumul *Arca lui Noe*).

Intrarea în textul romanului se realizează printr-o întoarcere la vremurile genezei, pentru ca ieşirea din orizontul ficţional să proiecteze personajele într-un viitor segmentat potrivit slujbelor de 3, 9 şi 40 de zile care se fac celui trecut în lumea drepţilor; aşadar finalul este orientat spre viitor. Planurile Vitoriei organizează semantic lectura dinspre final, invocând în subtext perpetua competiţie a celor două lumi: societatea tradiţională, statornică, imobilă, guvernată de legi nescrise, dar conservate din vremea „lui Boerebista, craiul

Scanned with OKEN Scanner

nostru cel de demult" şi, în opoziţie cu aceasta, societatea modernă, dinamică, a celor care prin mişcările lor poartă dintr-un loc în altul bunuri şi „burdufuri de parale", a oraşelor, trenului şi a telefonului. Din această societate înnoitoare provine, ca fiu de surtucar, „feciorul cel înalt şi cu nasul mare al dăscăliţei lui Topor" şi pentru faptul că el nu aparţine lumii aşezate, Vitoria îl respinge. Aşadar, finalul naraţiunii propune, prin vocea muntencei, înţelegerea unei necruţătoare competiţii între lumea veche şi cea nouă.

Acţiunea romanului se dispune pe două fire epice care interferează: *existenţa muntenilor*, anticipată prin legenda sociogonică şi *drumul Vitoriei* spre „împlinirea hotărârii". Acumularea aspectelor din viaţa muntenilor conferă romanului caracter monografic, odată lectura terminată, cititorul îşi poate face o imagine asupra ocupaţiilor, tradiţiilor, concepţiilor acestor „făpturi de mirare". Sunt semnificative secvenţele din capitolul X care conturează profilul moral al muntenilor, ca şi cele care surprind obiceiurile ocazionate de botez şi de nuntă. Informând, din primele pagini ale romanului, că „munteanului i-i dat să-şi câştige pânea cea de toate zilele cu toporul ori cu caţa", naratorul sadovenian desăvârşeşte imaginea muntenilor cu trăsături care îi individualizează: „iuţi şi nestatornici ca apele, ca vremea; răbdători în suferinţi ca şi-n ierni cumplite, fără griji în bucurii ca şi-n arşiţele lor de cuptor". Din această mulţime omogenă se desprinde personalitatea lui Nechifor Lipan: „Aşa era şi acel Nechifor Lipan care acuma lipsea".

Firul epic al dinamicii personajului feminin este fundamentat pe conflictul puternic susţinut în roman. Valorile binelui sunt tulburate prin intervenţia brutală a criminalului, factor destabilizator care se cuvine a fi pedepsit. De aici porneşte drumul Vitoriei, iar „întreaga ei călătorie este un ceremonial de descifrare sistematică şi premeditată" (Monica Spiridon). Din această perspectivă, *Baltagul* este un roman al iniţierii lui Gheorghiţă, cel care va fi silit să coboare în infern, să se depărteze de ceea ce fusese înainte, pentru ca apoi, cu forţe noi, dobândite sub atenta supraveghere a mamei, să poată răzbuna moartea tatălui. Alexandru Paleologu identifica pe acest fir epic tiparul mitic în care Vitoria (Isis) porneşte în căutarea lui Nechifor (Osiris) şi îi află rămăşiţele cu ajutorul câinelui Lupu (Anubis). În călătoria ei, femeia a fost însoţită de „ucenicul spiritual", Gheorghiţă (Horus), cel care îl va pedepsi pe principalul vinovat – Calistrat Bogza (Seth).

Despre limbajului artistic sadovenian, Tudor Vianu observa, în *Arta prozatorilor români*: „Sadoveanu a notat cu multă precizie limba poporului, mai cu seamă pe aceea a moldovenilor săi (...) Ceea ce îl preocupă este *stilizarea* vorbirii curente, înălţarea ei artistică la un nivel care îi dă un timbru grav şi sărbătoresc, deopotrivă cu un text al liturghiilor". Limbajul naratorului şi al personajelor din *Baltagul* se caracterizează prin erudiţie paremiologică, trăsătură specifică universului ficţional sadovenian: „Nimeni nu poate sări peste umbra lui" sau „cel ce spune multe ştie puţine". Textul valorifică tonalitatea maiestuoasă a formulelor ceremonioase: „Prea Slăvite", „stăpână", „mă închin la faţa dumitale", „pofteşte", „Sfinţia ta". Savoarea graiului moldovenesc este efectul utilizării

Scanned with OKEN Scanner

fonetismelor regionale: „năcaz", „năcăjiți", „vrai/vrau", „pâne", „nânaşi", „păreche", „părete", „să-şi deie samă", „călcăie", „dintăi".

Roman al salvării valorilor, *Baltagul* dobândeşte dimensiune tragică prin „caracterul august şi eroic al protagoniştilor", prin „natura impunătoare a cadrului şi a acţiunii" afirmă Alexandru Paleologu. Cititorul atent percepe semnificaţia tandemului onomastic Vitoria (trimiţând la termenul latinesc *victor*) – Nechifor (*nike-phoros* însemnând purtător de biruinţă). Este ales cu miză simbolică şi numele câinelui, întrucât lupul are, în credinţele româneşti, ipostaza de călăuză a „dalbului pribeag" în ritualurile de înmormântare.

Plurivalenţa lecturilor, bogăţia punctelor de vedere argumentate cu acurateţe în câmpul criticii literare constituie dovezi incontestabile ale valorii romanului *Baltagul*. Sunt argumente care invită cititorul să revină asupra acestui text, să se întoarcă la valorile autentice ale spaţiului sadovenian, „ca la apa cea bună". (C.C.)

Regimul naratorului în romanul *Baltagul* de Mihail Sadoveanu

Naratorul omniscient este instanţa narativă învestită cu funcţie de reprezentare şi control caracterizată prin pătrunderea nelimitată în universul interior al personajelor şi prin stăpânirea deplină a datelor lumii ficţionale. Intermediar în relaţia autor-cititor, cel care povesteşte, are un atribut despre care s-a spus că ar fi un semn de infatuare: este atotştiutor în legătură cu acţiunile, gândurile, intenţiile, aspiraţiile personajelor.

În romanul *Baltagul,* de Mihail Sadoveanu, naratorul omniscient deţine controlul absolut al celor povestite. Realismul clasicizant, remarcabila preocupare pentru arta narativă sunt elementele care definesc textul: „La Sadoveanu, *cineva* povesteşte: rezumă, scurtează, avertizează. După ce ne pune în temă (...) în exact două fraze, ne informează la fel de direct asupra vieţii muntenilor şi asupra firii lui Lipan, ca să înţelegem frământarea Vitoriei. O dată efectuat acest tur de orizont, iată-ne în prezent. Aceeaşi voce fermă care, până aici îşi luase sarcina de a ne ţine la curent cu cele petrecute, ne informează acum despre evenimentele acelei zile de sfârşit de toamnă în gospodăria Lipanilor." (Nicolae Manolescu, studiul *O femeie în ţara bărbaţilor* din volumul *Arca lui Noe*).

Omniscienţa narativă are, în cazul romanului *Baltagul* avantajul de a controla, de a supraveghea acţiunea. Este un proces identic celui prin care părintele Daniil Milieş alcătuieşte scrisoarea *după* spusele Vitoriei. Naratorul are acelaşi rol – alcătuieşte romanul *„după* viaţă". Deţinător al puterii depline în relaţie cu timpul şi cu spaţiul narativ, naratorul face întoarceri în trecut spre a evoca istoricul familiei Lipan – „Din şapte prunci cu cât îi binecuvântase Dumnezeu, le rămăseseră doi...". În acelaşi context, explică numele alese pentru cei doi copii şi aminteşte de împrejurările în care Nechifor Lipan a fost salvat printr-un ritual, în vremea copilăriei, schimbându-i-se şi numele. Prin puterea deplină pe care o deţine, naratorul poate opta, spre o eficienţă epică maximă, la

Scanned with OKEN Scanner

elipse temporale – de la momentul serii de toamnă în care Vitoria a trecut pe la preot şi pe la baba Maranda (în finalul capitolului al patrulea), în capitolul al cincilea se indică un reper temporal care ignoră o perioadă de aproape o lună: „Către sărbătorile de iarnă, Gheorghiţă veni de la apa Jijiei...".

Pătrunzând în mintea personajelor, naratorul omniscient înfăţişează preocupările majore ale acestora, surprinde frământările Vitoriei şi nedumerirea lui Gheorghiţă. Când femeia înţelege că nu-l poate trimite pe băiat singur în căutarea tatălui, nu abandonează gândul plecării: „Totuşi va găsi un mijloc ca mintea ei să ajute şi braţul lui să lucreze" notează naratorul într-un scurt fragment în stil indirect liber. Urmează un procedeu de comprimare a temporalităţii narative, rezumatul: „Timpul stătu. Îl însemna totuşi cu vinerile negre, în care se purta de colo până colo fără hrană, fără apă, fără cuvânt, cu broboada cernită peste gură. Sărbătorile şi petrecerile solstiţiului de iarnă i-au fost pentru întâia oară străine şi depărtate". După doar o pagină, naratorul ştie ce gândeşte Gheorghiţă şi îi reproduce neliniştea prin monolog interior: *„Mama asta trebuie să fie fărmăcătoare; cunoaşte gândul omului* [...] cugetă cu mare uimire".

Sarcina definitorie a naratorului este aceea de a-şi asuma funcţia narativă care se combină cu cea de control, întrucât naratorul citează discursul personajelor pe fondul propriului său discurs prin verbele zicerii sau le poate semnala intonaţia. Există în *Baltagul* fragmente în care naratorul evidenţiază starea naturii în rezonanţă cu cea a oamenilor şi conturează un anume profil comportamental specific muntenilor. Un episod de mare forţă epică este cel al găsirii câinelui, la sfârşitul capitolului al XII-lea: „Vitoria îşi trecu beţişorul în stânga şi întinse spre el mâna dreaptă. – Lupu! strigase c-un glas pe care abia îl auzi domnul Toma. Totuşi strigase din toate puterile ei lăuntrice. Cunoscând-o, câinele lui Lipan veni la dânsa şi i se aşternu la picioare. Scheună încet, plângând; înălţă botul şi linse mâna care îl mângâia. Femeia avea în ea o sfârşeală bolnavă şi-n acelaşi timp o bucurie, găsind în animal o parte din fiinţa celui prăpădit." Naratorul sadovenian deschide un întreg univers interior uman, sugerează stări, evidenţiază raporturile personajului cu lumea. Este semnificativ în acest sens finalul romanului, unde sunt notate deopotrivă gândurile lui Bogza, replicile Vitoriei şi ale criminalului, succesiunea rapidă a gesturilor lui Gheorghiţă, totul într-o secvenţă însufleţită, cu accente grave: „Împuns de alt ţipăt al femeii, feciorul mortului simţi în el crescând o putere mai mare şi mai dreaptă decât a ucigaşului. Primi pe Bogza în umăr. Îl dădu îndărăt. Apoi îl lovi scurt, cu muchea baltagului, în frunte. Calistrat Bogza şovăi. Câinele se năpusti la beregată mestecând mormăiri sălbatice cu sânge."

Roman tradiţional, mitic, *Baltagul* deţine un loc privilegiat în opera sadoveniană; prin formula epică de factură clasică, prin opţiunea pentru omniscienţa narativă se structurează un univers asupra căruia guvernează legi vechi şi sigure, asemenea celor din spaţiul muntenilor. **(C. C.)**

Scanned with OKEN Scanner

Caracterizarea personajului principal din romanul *Baltagul* de Mihail Sadoveanu

Deşi de dimensiuni reduse, romanul *Baltagul* (1930), scris de Mihail Sadoveanu, aduce în literatura română unul dintre personajele feminine memorabile, Vitoria Lipan, nevastă de oier din Măgura Tarcăului. Personaj complex, creat cu finețe, ea reprezintă, ca şi Nechifor, un exponent al muntenilor, nicidecum un tip. Oierii, pe care Dumnezeu i-a alcătuit după „rânduială" şi „semn", sunt un „neam" căruia le-a hărăzit „o inimă uşoară", bucuria vieții şi „muieri frumoase şi iubețe". Cele două epitete prezintă, sintetic, trăsăturile Vitoriei – virtuțile morale şi înfățişarea plăcută, dragostea şi devotamentul pentru soț.

Prozatorul porneşte, de fiecare dată, de la general la particular, amintind de ocupațiile oamenilor din munții Moldovei, ca, apoi, să ajungă la Lipan care se numără printre „cei mai vrednici", „foarte priceput" în oierit. Profilul psihologic al omului de la munte se potriveşte, fără îndoială, şi familiei Lipanilor: „Locuitorii aceştia de sub brad sunt nişte făpturi de mirare. Iuți şi nestatornici ca apele, ca vremea, răbdători în suferinți, ca şi-n ierni cumplite, fără griji în bucurii ca şi-n arşițele lor de cuptor, plăcându-le dragostea şi beția şi datinile lor de la începutul lumii, ferindu-se de alte neamuri şi de oamenii de la câmpie şi venind la bârlogul lor ca fiara de codru – mai cu samă stau ei în fața soarelui c-o inimă ca din el ruptă: cel mai adesea se desmiardă şi luceşte – de cântec, de prietinie". În lumea aceasta, cu datini străvechi, „abaterile, rare, sunt sancționate sever. Iar crima e cu totul excepțională şi privită ca efectul unui blestem" (George Gană). Orice intruziune a lumii „din vale" tulbură viața aceasta care curge după norme nescrise, străvechi şi eterne, fie că e vorba de schimbarea calendarului, de tren sau de telefon; dar acestea nu modifică echilibrul traiului în munte, ci ar putea marca, eventual, apropierea civilizației, a noului, la care, după cum se va vedea, Vitoria nu este întru totul refractară.

În acest spațiu închis, cu oameni aprigi şi mândri are loc o crimă. Menirea Vitoriei este de a afla adevărul despre asasinii soțului ei, lăsând justiția să aplice legea. Acțiunea romanului se petrece în primele decenii ale secolului al XX-lea, în munții Tarcăului. Îngrijorată de întârzierea soțului ei, Vitoria se hotărăşte să plece în căutarea acestuia, după ce se sfătuieşte cu preotul Milieş şi caută răspunsuri şi la baba Maranda, vrăjitoarea satului. Vinde produse ca să-şi facă bani de drum, o duce pe fiica sa Minodora la mănăstire la Agapia, pentru a o şti în siguranță şi porneşte la drum cu Gheorghiță, fiul Lipanilor. Întreabă pe la hanuri despre soțul ei, reconstituind traseul străbătut de acesta şi, în cele din urmă, îi găseşte osemintele într-o râpă, între Suha şi Sabasa. Reuşeşte să-i descopere pe vinovați, Calistrat Bogza şi Ilie Cuțui şi, la parastas, spre mirarea tuturor, arată cum s-au petrecut faptele, cei doi asasini recunoscându-şi crima. Împăcată cu sine, Vitoria decide să plece acasă unde, alături de copii, se va întoarce la îndeletnicirile obişnuite.

Personajul principal al romanului, Vitoria Lipan, apare în ipostaze diferite, pe care naratorul le evidențiază cu ajutorul diverselor modalități de caracterizare. Primele capitole se organizează în jurul familiei Lipanilor, protagonista mişcându-se

Scanned with OKEN Scanner

într-un spaţiu care îi este familiar. Deşi nu mai este la prima tinereţe, Vitoria rămâne o femeie frumoasă, cu „ochii ei căprui, în care parcă se răsfrângea lumina castanie a părului", „acei ochi aprigi şi încă tineri". În biroul subprefectului, femeia se simte „admirată" fiindcă, deşi „nu mai era tânără", „avea o frumuseţe neobişnuită în privire". Preocuparea naratorului nu se limitează la caracterizarea fizică, el insistă, mai ales, asupra trăsăturilor morale ale eroinei, evidenţiate atât în mod direct, cât şi indirect.

Vitoria este obişnuită să îngrijească singură de gospodărie şi să-şi educe copiii, dar ştie că Nechifor se întoarce la „sălaşul" lui, „căci era dragostea ei de douăzeci şi mai bine de ani", deoarece „Poate zăbovi o zi ori două cu lăutari şi cu petrecere, ca un bărbat ce se află; însă după aceea vine la sălaşul lui. Ştie că-l doresc şi nici eu nu i-am fost urâtă". Ea recunoaşte statutul de stăpân al bărbatului, „îndurând fără să crâcnească puterea omului ei şi rămânea neînduplecată, cu dracii pe care-i avea", „aprigă şi îndârjită". Căsnicia ei, departe de a fi una idilică, are şi momente de restrişte, pe care, însă, amândoi le regretă: „iar Nechifor îşi pleca fruntea şi arăta mare părere de rău şi jale. Pe urmă lumea li se părea iar bună şi uşoară...".

Ca mamă, Vitoria îşi îndrumă copiii în mod diferit, în sensul că Minodora trebuie să înveţe „rânduiala", să poarte „catrinţă" şi „cămeşă" şi să nu viseze la „coc, valţ şi bluză". Femeia consideră că apelativul „domnişoară" este ruşinos şi n-are încredere în feciorul dăscăliţei, despre care se exprimă cu ironie: „Când îl văd că se mai dezmiardă cu cântec şi cu vorbe delicate de pe-acolo de prin străinătăţi, mă bucur cum nu se mai află". Pe Gheorghiţă, care moştenise „acelaşi glas cu dulceaţă" al tatălui, „maica-sa îl ocrotea şi îl apăra de câte ori în ochii lui Lipan erau nouri de vreme rea". Flăcăul trebuie lăsat să cunoască lumea, de aceea este trimis cu oile la apa Jijiei, este lăsat să se înţeleagă cu ciobanii, să-i plătească, apoi o însoţeşte pe Vitoria în călătoria ei, într-un traseu cu rol de iniţiere, pentru ca, în final, „feciorul mortului" să simtă „în el crescând o putere mai mare şi mai dreaptă decât a ucigaşului".

Întârzierea lui Lipan are efecte din ce în ce mai puternice asupra femeii. Naratorul evidenţiază, în mod gradat, trăirile muntencei; dacă iniţial ea este surprinsă de lipsa oricărei veşti de la soţ („ce putea să fie cu omul ei? Numai de la dânsul nu primise scrisoare"), neliniştea sporeşte datorită semnelor care i se arată femeii („cucoşul se întoarse cu secera cozii spre focul din horn şi cu pliscul spre poartă", visul în care Nechifor apare „trecând călare o apă neagră", „cu faţa încolo").

Conştientă că feciorul ei e încă prea crud pentru a-şi căuta tatăl, Vitoria explică acestuia necesitatea de a se maturiza: „eu cetesc în tine, măcar că nu ştiu carte, urmă femeia. Înţelege că jucăriile au stat. De-acu trebuie să te arăţi bărbat. Eu n-am alt sprijin şi am nevoie de braţul tău".

Bănuiala se transformă în certitudine, astfel că la Piatra „slujbaşul regelui a fulgerat un cuvânt, care-i adevărul. Acest cuvânt stătea şi-ntr-însa, numai că nu îndrăznea să-l scurme. Pe Nechifor l-au răpus răii". După zile de frământări în

Scanned with OKEN Scanner

care Vitoria e convinsă că soţul ei „Nu vine" (propoziţie reluată „cu îngrijorare" ori „aprig"), ea se decide să plece în căutarea bărbatului ei („mai ales dacă-i pierit cată să-l găsesc; căci viu, se poate întoarce şi singur"). Pe tot parcursul romanului femeia îşi va purta durerea cu discreţie şi cu demnitate; la crâşma din sat, când oamenii „o întreabă de omul ei", ea strânge din umeri „simţindu-se umilită şi ruşinată. Cu toate acestea râde şi le răspunde ager". Urmarea firească a acestui zbucium este hotărârea de a-şi găsi soţul, decizie generată, în opinia lui George Gană, de „două resorturi: iubirea şi datoria impusă de datină". Mai ales acest ultim motiv se regăseşte în pregătirile de drum, făcute cu „rânduială": se purifică ţinând post, îşi duce fata la Agapia să fie în siguranţă, îi face un baltag lui Gheorghiţă, dă porunci lui Mitrea argatul, vinde produse pentru a-şi face bani de drum. Toate aceste trăsături vădite de munteancă în mediul său de la Măgura Tarcăului îl fac pe David să exclame admirativ: „dacă n-aş fi ovrei şi însurat, şi munteanca asta n-ar avea soţ, într-o săptămână aş face nuntă".

Călătoria pe care o întreprinde munteanca dă prilejul naratorului să evidenţieze alte trăsături de caracter ale acesteia. Soţia lui Lipan este inteligentă, însă locurile noi şi oamenii străini o intimidează: „o ajungea mintea ce are de făcut, însă faţă de o lume necunoscută păşea cu o oarecare sfială". La Borca întâlneşte o cumetrie şi pune „rodin sub pernă" „şi pe fruntea creştinului celui nou o hârtie de douăzeci de lei"; la Cruci, la nuntă, „Vitoria a primit plosca şi a făcut frumoasă urare miresei", respectând de fiecare dată obiceiul, fără să-i întristeze pe ceilalţi cu adevăratul motiv al călătoriei sale. Cunoscând bine oamenii şi intuind personalitatea fiecăruia, Vitoria pune întrebări astfel formulate, încât să obţină răspunsul dorit. Când o crâşmăriţă „somnoroasă" îi răspunde sec, femeia conchide ironic: „se vede că aici nu-i loc de popas [...]. Pe-aicea te uiţi şi treci". Ajunsă la crâşma lui Iorgu Vasiliu, „ca o meşteră încercată şi iscusită, aduse vorba despre afacerea ei". La necuviinţa unui străin din Dorna îi cere lui Gheorghiţă să-l lovească cu baltagul, afirmându-şi demnitatea şi temperamentul „aprig", ceea ce-l face pe acesta să exclame: „femeia asta trebuie să fie de pe altă lume; cele de la noi sunt mai prietenoase, taie cu vorba, nu cu baltagul".

Bazându-se pe instinct, femeia găseşte osemintele soţului, împlinindu-şi pas cu pas datoria faţă de mort (să-i facă o înmormântare creştinească) şi faţă de lume – care trebuie să afle adevărul prin demascarea asasinilor. O altă trăsătură care o ajută în mod substanţial este gândirea logică. Îndoită de spusele babei Maranda, despre care lumea crede că-l stăpâneşte pe Necuratul, Vitoria afirmă: „Acum am înţeles că demonul acela, dacă-l are, e un prost. Ori îi prost, ori n-are nicio putere de-o lasă pe dânsa amărâtă, calică şi lipsită de toate. Dacă ar avea puterea să-l ştie unde-i, ar avea putere să-l şi întoarcă" (pe Nechifor). Aceeaşi judecată corectă se poate descoperi şi în momentul primei confruntări cu asasinii: „Eu ziceam către domnu subprefect că trebuie să mai fi fost cineva de faţă, care-a văzut banii, ş-acela-i făptaşul. Dar s-a dovedit că n-a mai fost nimeni. Atunci ar putea spune cineva că, dacă n-a fost mărturie, nu s-au numărat bani. Dacă n-are bani, cine să-l ucidă? Dacă nu s-au numărat parale, n-are de ce să se întoarcă; trebuie să se ducă după oi".

Scanned with OKEN Scanner

Cel de-al treilea moment important se regăseşte în final, când munteanca urmează datina, făcându-i soţului înmormântare şi praznic şi urmându-şi datoria de a comunica lumii adevărul. O singură reacţie, pe întreg parcursul romanului, lasă cititorul să cunoască dimensiunile reale ale suferinţei femeii; la despărţirea de soţul său gesturile marchează durerea fără margini, disperarea că „n-are să-l mai vadă până la învierea cea din veac": „Atunci, apropiindu-se, şi-a pus mâna în creştet şi şi-a mânat broboada neagră pe ceafă. Aducându-şi după asta degetele ca nişte ghiare asupra frunţii, a părut că vrea să-şi smulgă ochii".

Vitoria Lipan devine, la praznic, regizor şi actor deopotrivă. Ea îl roagă pe subprefect să participe la acest moment şi să amâne arestarea criminalilor până în momentul în care cei doi îşi vor recunoaşte public vina. Va discuta în aşa fel cu Bogza, încât acesta, mai întâi neliniştit, apoi iritat, este, în cele din urmă, cuprins de mânie, bate cu pumnul în masă şi „se repede" la Gheorghiţă, „păli cu pumnul pe Cuţui în frunte". Flăcăul îl loveşte cu baltagul şi câinele „se năpusti la beregată"; în cele din urmă Bogza îşi recunoaşte fapta. Din acest moment munteanca ştie că şi-a îndeplinit datoria, autorităţile pot acţiona în consecinţă („Stăpânirea facă ce ştie cu el").

Nu întâmplător romanul se încheie cu vorbele Vitoriei care, cu toată durerea, a observat „moda nouă" după care se ţesală caii şi-i cere băiatului s-o urmeze. Planurile rostite cu voce tare vădesc şi o altă calitate a muntencei – marea sa putere de regenerare sufletească: „Ş-apoi după aceea ne-om întoarce iar la Măgura, ca să luăm de coadă toate câte-am lăsat".

Utilizând variate modalităţi de caracterizare, Mihail Sadoveanu realizează, prin Vitoria Lipan, un personaj cu un temperament şi o personalitate puternice, creionate magistral pe fundalul unei lumi în care „Domnul Dumnezeu... a pus rânduială şi semn fiecărui neam". **(R. M. B.)**

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război, de Camil Petrescu – **particularităţile romanului psihologic**

Prin Camil Petrescu, literatura română interbelică se orientează spre o altă direcţie – aceea a analizei psihologice –, direcţie sincronă cu tradiţia prozei europene a epocii, marcată profund de „revoluţia proustiană", cum o numeşte Camil Petrescu şi care va găsi în literatura română un teren fertil de afirmare. Fără a avea un caracter epigonic, de imitare superficială a unor modele, proza română interbelică traversează experienţe dintre cele mai diverse, propunând propriul ei univers şi propria ei viziune despre lume. Camil Petrescu este unul dintre creatorii romanului românesc modern, alături de Liviu Rebreanu şi de Hortensia Papadat-Bengescu. Dar, „dacă la Liviu Rebreanu – afirmă Al. Protopopescu – dezbatere interioară înseamnă mai întâi clarificare civică, dacă la Hortensia Papadat-Bengescu analiza este adesea morfologie vegetativă şi metabolism, la Camil Petrescu procesul interior are precise premise *filosofice" (Romanul psihologic românesc).*

Scanned with OKEN Scanner

Opera camilpetresciană se impune printr-o unitate din punctul de vedere al viziunii despre lume, al problematicii şi al modalităţii artistice: poezia, proza, teatrul, ca şi eseurile filosofice ori articolele teoretice se hrănesc toate din aceeaşi obsesie – condiţia şi sensul existenţei intelectualului în societate. Acuitatea cu care este tratată această temă îi conferă noutate şi specificitate, autorul însuşi având, ca şi eroii săi, nostalgia absolutului: „Eu sunt dintre acei/ Cu ochi halucinaţi şi mistuiţi lăuntric,/ Cu sufletul mărit,/ Căci am văzut idei" *(Ideea).*

Prin *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930) şi *Patul lui Procust* (1933), Camil Petrescu aduce inovaţii în direcţia romanului subiectiv de analiză psihologică, ilustrând teza expusă de Mihai Ralea în articolul din 1927, *De ce nu avem roman?*, în care acesta se referă la dimensiunea psihologică a romanului: „Literatura presupune firește probleme de conştiinţă. Trebuie să ai deci ca mediu o societate în care problemele de conştiinţă sunt posibile [...] Eroul de roman presupune un zbucium interior, loialitate, convingere profundă, un simţ al răspunderii dincolo de contingenţele obişnuite."

Deşi evenimentele din cele două romane – *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* şi *Patul lui Procust* – sunt relatate la persoana întâi şi sunt luate din imediata apropiere, ele se sustrag caracterului de document personal, fiind mai aproape de experienţa spirituală. În capitolul consacrat lui Camil Petrescu în *Viaţa şi opiniile personajelor,* Radu G. Ţeposu sesizează acest dublu aspect: „Romancierul are în aceeaşi măsură prejudecata realului şi nostalgia absolutului. Raportul dintre faptul de viaţă şi semnificaţia lui spirituală e, în acelaşi timp, de identitate şi disjuncţie. Conştiinţa celui care comunică îşi asumă realitatea în substanţă pentru a o repudia ca fenomen. Pe de altă parte, absolutul e negat ca proiecţie logică a gândirii, dar acceptat ca reducţie la fenomenologia realului. [...] Realitatea stilizată prin gândire şi spiritualul sensibilizat prin trăire sunt cele două repere între care se manifestă conştiinţa. Spre a fi autentică, ea trebuie să-şi caute o formă de exprimare adecvată, care nu poate fi decât subiectivă".

Primul semn distinctiv al „noii structuri" pe care romanele lui Camil Petrescu o afirmă este o confesiune reflexivă, trăirea nedobândind semnificaţii decât în cazul în care aceasta e dominantă de subiectul cunoscător, relatarea la persoana întâi fiind o mască adoptată de individualitatea naratoare.

Modalitatea unică de exprimare a stării de conflict trăite de ***eu*** în raport cu realitatea este subiectivitatea. Nimic nu există decât dacă este trăit în conştiinţă; această frază ar fi putut fi rostită de romancier, explicând astfel neierarhizarea semnificaţiilor şi învăluirea întâmplărilor într-o atmosferă sufletească. Dorinţa de a esenţializa experienţa, ceea ce constituie de fapt „obiectul" subiectivităţii, reflectă atât o filozofie, cât şi o estetică. Prozatorul afirmă primatul realului, pe care îl distilează până la esenţializare. Punând în prim-plan onestitatea confesiunii, romanul său va proceda inductiv, rolul observaţiei fiind diminuat de primatul viziunii.

Scanned with OKEN Scanner

Romanul *Ultima noapte de dragoste...* a apărut în anul 1930 şi despre elaborarea lui autorul însuşi spune că: „A fost o ardere continuă, mistuitoare, în care rândurile se chemau unele pe altele, fără niciun fel de răgaz, sfârşită după luni şi luni de trudă a condeiului, odată cu căderea ultimelor frunze în băltoacele ploilor de toamnă, lăsându-l pe autor bolnav în pat pentru multă vreme". Criticul G. Călinescu, înţelegând noutatea romanului îl caracterizează drept „o proză superioară", recunoscând crezul artistic pe care Camil Petrecu îl mărturisise într-unul dintre interviuri: „Artistul care se ţine departe de «treburile psihice» este un laş ori un învins dezamăgit (cel mai adesea e însă un şmecher care «se aranjează» cu toată lumea)" *(Rampa* – 25 decembrie 1937).

Stări de conştiinţă legate de război şi personaje de front, abia schiţate în *Ciclul morţii,* sunt reluate, în dimensiuni mai ample, în romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război,* în care găsim precizarea că: „drama războiului nu e numai ameninţarea continuă a morţii, măcelul şi foamea, cât această permanentă verificare sufletească, acest continuu conflict al eului tău, care cunoaşte astfel ceea ce cunoştea într-un anumit fel". Ţinând să ajungă la maximum de veridicitate şi autenticitate, Camil Petrescu sondează sistematic straturile profunde ale conştiinţei. Exprimarea adevărului, fie el cât de crud, devine o normă morală fundamentală. În *Ultima noapte de dragoste...,* Ştefan Gheorghidiu reprezintă axa, în arhitectura romanului, vocea unică, a autorului, în raport cu care celelalte personaje nu sunt decât „pure reacţiuni psihice ale personajului principal" (Eugen Ionescu).

Romanul este alcătuit din două cărţi aparent distincte, aşa cum titlul o sugerează. Dacă prima carte cuprinde monografia analitică a sentimentului geloziei, ca element psihic dominant în viaţa sufletească a lui Ştefan Gheorghidiu (nefiind o analiză de psihologie generală, ci analiza sentimentului trăit de personaj în condiţii date, cele ale unei societăţi cuprinse de febra afacerilor prilejuite de pregătirea intrării în război şi de participarea la război), a doua carte este propriu-zis jurnalul de campanie al autorului împrumutat eroului din roman. Integrarea acestui jurnal în roman i-a schimbat caracterul de notări zilnice, documentare, iar arta scriitorului i-a dat autenticitatea unei experienţe dramatice, în care eroul a dobândit înţelesurile profunde ale vieţii şi soluţiile juste ale chinurilor din conştiinţa lui stăpânită de gelozie. Cele două cărţi se îmbină într-o unitate de compoziţie de largă viziune structurală, asigurată de unicitatea perspectivei narative, într-o sudură organică în care problema primei părţi se rezolvă prin experienţa din a doua carte, ca un triumf moral al personajului principal.

Romanul este istoria unei iubiri neîmplinite, măcinată de gelozie şi care se consumă pe fondul dramatic al Primului Război Mondial. Ştefan Gheorghidiu se căsătoreşte din dragoste cu Ela, colegă de facultate, pe care o vede ca pe o fiinţă perfectă cu care trăieşte la început o viaţă liniştită, până când o moştenire neaşteptată venită din partea unui unchi bogat modifică felul de viaţă al celor doi, provocând o schimbare radicală a destinului personajelor. Contactul cu lumea

Scanned with OKEN Scanner

mondenă a burgheziei trezeşte în Ela înclinaţii frivole, determinând o înstrăinare ireversibilă a soţilor, o confruntare a două sensibilităţi ce vor deveni două lumi distincte. Nu se poate vorbi despre un subiect propriu-zis al romanului, în sensul tradiţional al cuvântului: drama lui Ştefan Gheorghidiu se reface din amintiri, din frânturi de existenţă pe care memoria involuntară a eroului le recompune, cu sinceritate şi luciditate analitică, într-o expunere plină de nerv şi de observaţii critice. Comunicându-şi trăirile direct, cu o mare intensitate, personajul încearcă să se definească pe sine în raport cu ceilalţi, cu lumea.

Cele două experienţe fundamentale trăite de eroul romanului – cea erotică şi cea a războiului – sunt de fapt două aventuri ale cunoaşterii, care îi provoacă o adevărată criză de conştiinţă, un dezechilibru moral, furnizate de teribilele îndoieli la care e supusă mintea clară şi sistematică a intelectualului. Dragostea este pentru Gheorghidiu o proiecţie într-un plan ideal, o zonă de refugiu în absolut: „O iubire mare e mai curând un proces de autosugestie... Trebuie timp şi trebuie complicitate pentru formarea ei. De cele mai multe ori te obişnuieşti, greu, la început, să-ţi placă femeia fără care mai târziu nu mai poţi trăi. [...] Psihologia arată că au o tendinţă de stabilizare stările sufleteşti repetate şi că, menţinute cu voinţă, duc la o adevărată nevroză. Orice iubire e ca un monodeism, voluntar la început, patologic pe urmă".

Eroul trăieşte aspiraţia de a-şi găsi un egal al sentimentelor lui, se automistifică, iar atunci când ajunge la eşecul experienţei sale erotice, suferă pentru că s-a înşelat în privinţa femeii pe care o considerase unică. Deşi face eforturi pentru a masca drama sa interioară, acestea se dovedesc inutile şi nu poate înţelege lipsa criteriilor valorice în aprecierea relaţiilor sale cu Ela şi cu ceilalţi. Ştefan Gheorghidiu trăieşte cu o mare acuitate drama lucidităţii, având puternice revelaţii de conştiinţă şi realizând retrospectiv scene, cum este cea a excursiei de la Odobeşti, care duc la o singură concluzie: „Printr-o ironie dureroasă, eu descopeream acum, treptat, sub o madonă crezută autentică, originalul: un peisaj şi un cap străin şi vulgar". Eroul recunoaşte că a devenit victima autoiluzionării: „Eu jucasem totul pe această femeie şi trebuia să trag acum toate consecinţele care se impuneau: desfiinţarea mea ca personalitate... Prăbuşirea mea lăuntrică era cu atât mai grea, cu cât se rupsese totdeodată şi axa sufletească: încrederea în puterea mea de deosebire şi alegere, în vigoarea şi eficacitatea inteligenţei mele".

Sensibilitatea rănită a personajului principal va fi afectată şi de confruntarea cu o lume a convenţiilor, a compromisurilor şi a inechităţii, care îi provoacă un acut sentiment al neîmplinirii. Cea de-a doua experienţă, a războiului, va proiecta o altă lumină asupra dramei individuale a eroului. Acesta iese din drama incertitudinii erotice şi intră într-o experienţă colectivă care îi restabileşte echilibrul interior, astfel încât tragismul frontului estompează rănile sufleteşti. Îndrăgostitul de absolut, intelectualul pasionat de speculaţiile filosofice, intră în contact cu realitatea brutală a războiului, descoperind sensul solidarităţii, o umanitate aflată în suferinţă. Modalitatea narativă la care recurge scriitorul pentru

Scanned with OKEN Scanner

a conferi unitate şi originalitate romanului său este remarcată şi de criticul Pompiliu Constantinescu: „Camil Petrescu este primul scriitor român care descrie războiul ca o experienţă directă. Jurnalul de campanie al lui Gheorghidiu e mărturia unui combatant şi inovaţia unui artist care îşi confesează propria mutilare morală".

Spre deosebire de romanele care ilustrează în epocă această temă (Henri Barbusse, *Focul,* Erich Maria Remarque, *Pe frontul de vest nimic nou,* Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraţilor*, Cezar Petrescu, *Întunecare*), Camil Petrescu scoate în evidenţă în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* modul în care se reflectă această realitate brutală într-o conştiinţă individuală. Războiul este descris în aspectele sale violente şi crude, absurde şi groteşti. Capitolul intitulat *Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu* conţine numeroase detalii care conferă autenticitate prozei: „Animalic, oamenii se strâng unii lângă alţii, iar cel de la picioarele mele are capul plin de sânge. Nu mai e nimic omenesc în noi". În condiţiile frontului, timpul exterior (obiectiv) şi cel interior (subiectiv) coincid, războiul ocupă definitiv planul conştiinţei eroului, care se simte acum detaşat parcă de sine şi de tot ce a fost între el şi Ela: „Acum totul e parcă din alt tărâm, iar între noi abia dacă firul de aţă al gândului întâmplător". Consumarea experienţei tragice a războiului încheie ultimele secvenţe ale parcursului eroului, care a traversat, până la capăt, aventura cunoaşterii: „I-am scris că-i las absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preţ la cărţi, de la lucruri personale, la amintiri. Adică tot trecutul".

Originalitatea romanului e dată de subtilitatea analitică a propriei conştiinţe, de declanşarea prin memorie involuntară a dramei suferite din iubire, de identificarea deplină a timpului subiectiv cu cel obiectiv, de faptul că scriitorul este în acelaşi timp personaj şi narator. Principalele modalităţile de analiză psihologică utilizate de Camil Petrescu în roman constituie tehnici specifice creaţiilor literare psihologice, pe care le îmbină, cu măiestrie şi talent: monologul interior, dialogul, introspecţia conştiinţei şi a sufletului, retrospecţia, autoanaliza şi autointrospecţia, care scot în evidenţă zbuciumul interior al personajului, cauzat de aspiraţia spre absolut.

Adevărată „monografie a îndoielii" (Constantin Ciopraga), acest roman ilustrează prin temă, prin conflict (de natură interioară), prin conştiinţa problematizantă a eroului principal şi prin utilizarea tehnicilor narative moderne faptul că literatura română atinge o etapă a rafinamentului analitic şi al „exactităţii aproape ştiinţifice în despicarea complexelor sufleteşti tipice", când „analiza se aplică asupra marilor pasiuni umane, în care lămureşte elementele constitutive, în treptata lor însumare" (Tudor Vianu – *Arta prozatorilor români).* **(C. Creiţă)**

Scanned with OKEN Scanner

Relaţia incipit-final într-un roman subiectiv
Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război de Camil Petrescu

Evoluţia literară se conturează, prin intermediul mutaţiilor suferite de personaj, ca un ansamblu de atitudini ale artei şi gândirii artistice „în raport cu realitatea şi cu destinul omenesc în decursul unei tradiţii de veacuri: îndeosebi ca o conştiinţă pe care individul şi-a format-o despre propria sa relaţie cu lumea, cu societatea, cu istoria". Partizan al prozatorilor care cred în unicitatea momentului real şi reconstituie realitatea din perspectiva „privirii interioare" a personajelor lor, Camil Petrescu face referiri cu privire la raportul dintre individual şi universal, vorbind despre „caracter" ca despre o „dogmă" a întregii literaturi epice dintre Balzac şi Proust, prin „caracter" înţelegându-se „o comportare imanentă, logică, dintr-o cauzalitate morală cu consecvenţă mecanică, înfăţişată „more geometrico".

Deplasarea atenţiei, în literatură, a interesului de la exterior spre interior este semnalată de Rafael Koskimies în *Teoria romanului* (1966) şi explicată prin dispariţia aproape totală a sentimentului distanţei şi a continuităţii: „În acest univers al spaţiilor intermediare inexistente, ceea ce a rămas oarecum necunoscut este lumea spiritului, care în concepţia modernă despre realitate joacă acelaşi rol ca în trecut." Schimbarea este notată şi de Camil Petrescu: „Atenţia cugetătorului nu mai e orientată spre cauzalitatea exprimată matematic, ci spre morfologia organică, spre instinct, spre inefabil, spre unicitatea fenomenului vital".

În articolul din 1927, „De ce nu avem roman", ce se constituie ca răspuns la un studiu al cărui titlu e pus în ghilimele, Camil Petrescu afirmă că „literatura presupune fireşte probleme de conştiinţă. [...] Eroul de roman presupune un zbucium interior, lealitate, convingere profundă, un simţ al răspunderii dincolo de contingenţele obişnuite. Sau cel puţin, chiar fără suport moral, caractere monumentale, în real conflict cu societatea."

Fundat pe contradicţia dintre aparenţă şi esenţă, personajul camilpetrescian se constituie dintr-o suită de euri şi perspective în confruntare, care conduc spre regăsirea esenţei vii, dincolo de frontierele eului, impunând o nouă formulă de roman. Respingerea conceptului de narator omniscient, pe motive de neverosimilitate, determină orientarea prozei moderne spre subiectivarea personajului literar: „Se confundă [...] o propunere de realitate, dedusă, cu una originară: „Ca să evit asemenea grave contradicţii, ca să evit arbitrariul de a pretinde că ghicesc ce se întâmplă în cugetul oamenilor, nu e decât o singură soluţie: Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gândesc eu... Asta-i singura realitate pe care o pot povesti... Dar aceasta-i realitatea conştiinţei mele, conţinutul meu psihologic. "

Subiectivitatea este, la Camil Petrescu, forma de manifestare a autenticităţii din conştiinţă, modul de exprimare a stării conflictuale pe care eul o trăieşte, în raport cu realitatea. Subiectivitatea şi autenticitatea aparţin conştiinţei, nu trăirii senzoriale, deoarece trăirea dobândeşte semnificaţie numai atunci când e dominantă de eul cunoscător.

Scanned with OKEN Scanner

Primul semn distinctiv al „noii structuri" pe care romanele lui Camil Petrescu îl afirmă este că ni se oferă o conştiinţă reflexivă şi nu una tranzitivă. Procesul de subiectivare a conştiinţei constă dintr-o înscriere a activităţii cognitive în ceea ce Camil Petrescu numea „orizont individual" al conştiinţei definit ca „orizont senzorial", dar şi ca „lărgire a acestui orizont prin deplasare".

Romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* este scris la persoana I, constituindu-se într-un monolog liric deoarece eroul se destăinuie, se analizează cu luciditate, zbuciumându-se intre incertitudine şi certitudine, atât în plan erotic, cât şi în planul tragediei războiului, când oamenii se află la graniţa dintre viaţă şi moarte. Alcătuit pe baza unui jurnal de campanie, romanul este unul în care timpul obiectiv evoluează paralel cu timpul subiectiv. În plan subiectiv, memoria involuntară aduce căutarea certitudinilor privind sentimentul de iubire, care îşi pierde din intensitate în faţa unei drame complexe, aceea a războiului. Ideea literară este adoptată de Camil Petrescu de la scriitorul francez Marcel Proust, iar între personajele lui Camil Petrescu şi cele ale lui Stendhal se poate constata o apropiere, din punctul de vedere al înzestrării acestora cu energie, forţă interioară şi loialitate: „A trăi, în sensul de a simţi că trăieşti, înseamnă a încerca senzaţii puternice".

Romanul începe cu prezentarea personajului principal, Ştefan Gheorghidiu, proaspăt locotenent, în vara anului 1916, contribuind la amenajarea fortificaţiilor de pe Valea Prahovei şi din apropierea Dâmbovicioarei. În acest prim capitol, intitulat „La Piatra Craiului, în munte", personajul narator se referă cu ironie la incompetenţa sistemului de apărare militară a ţării, în preajma implicării României în Primul Război Mondial. Apoi, la popotă, începe o discuţie aprinsă în legătură cu un articol din presă, privind anchetarea de către tribunal a unui bărbat care îşi ucisese soţia surprinsă în fragrant delict de adulter. Autorul stăpâneşte arta portretistică, pentru că fiecare opinie în ceea priveşte acest caz este corelată cu trăsăturile fizice şi morale ale susţinătorului părerii respective. Ca modalitate estetică modernă a prozei româneşti, această discuţie în contradictoriu ilustrează pluriperspectivismul. Prin dialog, fiecare opinie este corelată cu trăsăturile fizice şi morale ale susţinătorului, ceea ce demonstrează că autorul stăpâneşte cu măiestrie arta portretistică, ilustrând relativismul ca modalitate estetică modernă a prozei româneşti. De pildă, căpitanul Dimiu, aşezat în rosturi gospodăreşti tradiţionale, consideră că "nevasta trebuie să fie nevastă şi casa, casă [...] dacă-i arde de altele să nu se mărite". Căpitanul Corabu, „tânăr şi crunt ofiţer", este – în mod surprinzător – adeptul liberei exprimări a sufletului omenesc: „Dragostea-i frumoasă tocmai pentru că nu cunoaşte nici o silnicie". Floroiu, un căpitan fin, delicat şi visător, consideră că „dreptul la dragoste e sfânt [...] unei femei trebuie să-i fie îngăduit să-şi caute fericirea".

Discuţiile stârnite minimalizează superioritatea sentimentului de dragoste în concepţia eroului şi-i declanşează acestuia prima experienţă a cunoaşterii, iubirea, simţită cu forţă şi dominată de incertitudini.

Scanned with OKEN Scanner

Deşi aceste opinii erau susţinute cu argumente raţionale, intervenţia lui Ştefan Gheorghidiu este una explozivă şi surprinzătoare pentru ceilalţi, confirmându-se astfel principiul estetic conform căruia poţi vorbi sincer numai despre tine, despre trăirile şi receptările proprii. Gheorghidiu îşi dezvăluie propriile concepţii despre iubire, care este „mai curând un proces de autosugestie", sfârşind prin: „Cei care se iubesc au drept de viaţă şi de moarte unul asupra celuilalt". Aceste discuţii despre iubire minimalizează intensitatea şi superioritatea sentimentului în concepţia eroului şi îi declanşează acestuia prima experienţă a cunoaşterii, iubirea, simţită cu intensitate, în numele căreia încearcă din răsputeri să obţină o permisie ca să plece la Câmpulung pentru a se întâlni cu soţia. Fiindu-i refuzată cererea, acesta se hotărăşte brusc: „Dacă mâine seară nu-mi dau drumul pentru două zile, dezertez". Prin memorie involuntară, declanşată de discuţia de la popotă, Gheorghidiu narează retrospectiv faptele în jurnal, aducând în prezent (în timp subiectiv) experienţa sa erotică: „Eram însurat de doi ani şi jumătate cu o colegă de la Universitate şi bănuiam că mă înşală".

„Liminara sinceritate" propune indubitabil stăpânirea perfectă a expresiei. Ideea singularităţii individului în trăirea lui este punctul de maxim interes în roman în motivul „dragostea ca o filosofie": „oricine iubeşte e un călător singur în speţa lui pe lume şi nu are drept decât doar să bănuiască aceleaşi sentimente şi la alţii". Diversele chipuri sub care se înfăţişează Ela în roman vor fi în legătură directă cu urcuşurile şi coborâşurile sentimentelor bărbatului care în faza de suferinţă au mai multe nuanţe: orgoliul jignit (teama de ridicol), pierderea încrederii în sine („în vigoarea şi eficacitatea inteligenţei mele"), oroarea de compătimire şi de trădare: „[...] simţeam că durerea cea mai insuportabilă în dragoste nu e atât să fii lipsit de o voluptate, cât să constaţi că plăcerea pe care o dădeai şi credeai sigur că poţi s-o trezeşti nu mai e, ca o clapă care sună. Căci acum totul se petrecea alături de mine, cu excluderea mea". Criza interioară va fi de lungă durată. Manifestările de infidelitate ale Elei îi provoacă retragere în sine.

Lipsit de o viaţă activă, Gheorghidiu e subjugat de pasiune, aşa cum îşi mărturiseşte „suferinţa ce se hrănea din propria substanţă", aşadar punere în paranteză a lumii exterioare pentru o lume interioară ce îşi devine suficientă. Despărţirea de Ela se transformă în angoasă pentru el şi eroul disecă cu luciditate „suferinţa maladivă a pasiunii", astfel încât o întâlnire cu Ela se transformă în eveniment (conversaţia e voit banală, transcrisă într-un flux liber, în stil indirect liber), dar evenimentul reprezintă o introspecţie în abisurile sufletului. Memoria involuntară declanşează retrăirea unei clipe de împlinire, de comunicare abisală, Ştefan Gheorghidiu întruchipând ceea ce Denis de Rougemont numea, în *Iubirea şi Occidentul*, „omul pasionat", cel care e „proiectat în afara fiinţei sale, pradă extazului." Acest om nu doreşte decât „să-şi găsească genul său de femeie şi să o iubească numai pe ea".

Lunga confesiune, romanul *Ultima noapte...* sau, cum spune Camil Petrescu, „lumea văzută prin el" e de fapt un monolog interior, aducând mărturia confruntării unei conştiinţe, cu momente şi situaţii limită generate de iubire şi de

Scanned with OKEN Scanner

moarte. Aparţinând perspectivei bărbatului care actualizează un episod existenţial rememorându-l, romanul se constituie într-o încercare de definire a personalităţii proprii şi nu aceea de salvare a iubirii.

Inadaptabilitatea individului la lume, provocată de autodefinire are drept cauză conflictul individului cu sine, cu ceilalţi, cu universul; deşi lucid, încercând să explice şi să depăşească sentimentele şi pasiunile iraţionale, Gheorghidiu creează un nou dezechilibru interior, prin solicitarea raţiunii, trăind relativ ca o fiinţă autonomă. Atras însă de o altă fiinţă prin iubire, pe de o parte, şi angrenat, pe de alta, în alte structuri sociale, personajul simte nevoia mascării tensiunii psihologice, cerută de adaptarea la situaţie şi a înregistrării „variaţiilor unui eu de un accentuat şi conştient individualism" (Pompiliu Constantinescu). Analizarea umilinţei se face în scopul epuizării ei, căci trăirea este în sens ultim depăşire.

Stilul „frumos" nu poate surprinde realitatea conştiinţei. Datoria scriitorului e să se exprime exact, proprietatea fiind cea mai de seamă calitate stilistică. Cuvântul, deşi simţit imperfect, devine în context perfectibil; el acoperă o idee, oferă materia unei senzaţii rafinate, fraza este fluentă asemenea gândului. **(C. Creiţă)**

Viziunea despre lume într-un roman psihologic – *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu

Prin toată opera sa, Camil Petrescu îşi fixează o estetică sub formula „cunoaşterii plastice". Teoretician al „autenticităţii", înainte ca această noţiune să devină curentă, în sensul de experienţă spirituală, de trăire, el a precizat câteva din coordonatele interioare, din care se poate desprinde o atitudine teoretică faţă de fenomenul culturii, prin poziţia sa polemică, prin activitatea de cronicar dramatic şi de critic. Camil Petrescu îşi defineşte culegerea de articole *Teze şi antiteze* drept „viaţa romanţată a unui deceniu literar". În „Noua structură şi opera lui Marcel Proust", acesta afirmă că „structura" unei opere este determinată de descoperirile filozofice şi ştiinţifice; literatura nu face decât să fie corelată cu acestea: clasicismul este expresia cartezianismului, romantismul are la bază metafizica germană, realismul a apărut ca urmare a ştiinţelor naturii.

Noua structură, a epocii moderne, a fost generată de intuiţionismul bergsonian şi de psihanaliză. După Bergson, nu putem cunoaşte cu adevărat decât propriul nostru eu, care este într-o continuă transformare, devenire, într-un permanent flux al cunoaşterii. Ceea ce putem cunoaşte din eul nostru este însă numai clipa de faţă, ce reprezintă, ea însăşi, o însumare a tuturor clipelor trecute. Pentru Bergson nu există decât prezentul continuu, un prezent permanent, dilatat, ce cuprinde în el tot trecutul. Freudismul se face vinovat, după Camil Petrescu, de a fi plasat centrul personalităţii omeneşti, din „câmpul luminos al raţiunii şi al voinţei lucide în cosmosul incomensurabil de cauzalitate nesfârşit complexă, al

Scanned with OKEN Scanner

unei sexualităţi ancestrale". Ceea ce impune bergsonismul este înlocuirea ideii de „caracter" cu aceea de „personalitate". Romanul modern câştigă sub influenţa bergsonismului o unitate de perspectivă: „Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi", mărturiseşte Camil Petrescu. Persoana a treia dispare din roman, lăsând loc persoanei întâi, scriitorul nu mai este un arbitru între personaje, evitând tonul povestitorului obiectiv, neutru. Există deci o singură viziune asupra lumii, asupra propriului eu, care stăpâneşte arta romanescă.

Tema romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930) surprinde drama intelectualului însetat de absolutul sentimentului de iubire, dominat de atitudinea care se salvează prin conştientizarea unei drame mai puternice, aceea a omenirii care trăieşte tragismul unui război, în care pericolul morţii este unul iminent.

Romanul este structurat în doua părţi cu titluri semnificative, ce surprind două ipostaze existenţiale: „Ultima noapte de dragoste", care exprima aspiraţia către sentimentul de iubire absolută, şi „întâia noapte de război", care ilustrează imaginea războiului tragic. Prima parte este ficţiune, în schimb cea de-a doua porneşte de la o experienţă trăită, romanul fiind alcătuit pe baza unui jurnal, ţinut din timpul în care scriitorul a participat la Primul Război Mondial.

Opinia autorului este aceea formulată în paginile romanului *Patul lui Procust;* potrivit acestei opinii, „un scriitor e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simţit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viaţă, lui şi celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsufleţite. Fără ortografie, fără compoziţie şi chiar fără caligrafie."

Ceea ce aduce nou Camil Petrescu în literatura română este conceptul de autenticitate, aceasta fiind esenţa noului în creaţia literară, a cărui aspiraţie către autenticitate conferă originalitate poeziei, vitalitate teatrului şi „momente autentice de simţire" în roman. Autenticitatea este asociată cu ilustrarea realităţii prin propria conştiinţă, scriitorul însuşi mărturisind: „Singura realitate pe care o pot povesti este realitatea conştiinţei mele, conţinutul meu psihologic".

Un alt concept promovat de către Camil Petrescu este substanţialismul, conform căruia literatura trebuie să reflecte esenţa concretă a vieţii: iubirea, gelozia, mândria rănită, orgoliul umilit, cunoaşterea, dreptatea, adevărul, demnitatea, acele categorii morale absolute. În concepţia lui Camil Petrescu, noul roman trebuie scris prin armonizarea desăvârşită a literaturii cu filosofia şi psihologia epocii, întrucât actul de creaţie este un act de cunoaştere, de descoperire şi nu de invenţie: „nu putem cunoaşte nimic absolut, decât răsfrângându-ne în noi înşine".

Personajele lui Camil Petrescu au ca trăsătură dominantă luciditatea, acestea fiind în special intelectuali analitici şi introspectivi, hipersensibili, intransigenţi şi inflexibili moral. Luciditatea „nu omoară voluptatea reală, ci o sporeşte", „câtă luciditate atâta conştiinţă şi deci atâta dramă". Evoluţia literară se conturează, prin intermediul mutaţiilor suferite de personaj, ca un ansamblu de atitudini ale artei şi

Scanned with OKEN Scanner

gândirii artistice „în raport cu realitatea şi cu destinul omenesc în decursul unei tradiţii de veacuri: îndeosebi ca o conştiinţă pe care individul şi-a format-o despre propria sa relaţie cu lumea, cu societatea, cu istoria". Partizan al prozatorilor care cred în unicitatea momentului real şi reconstituie realitatea din perspectiva „privirii interioare" a personajelor lor, Camil Petrescu face referiri cu privire la raportul dintre individual şi universal, vorbind despre „caracter" ca despre o „dogmă" a întregii literaturi epice dintre Balzac şi Proust, prin „caracter" înţelegându-se „o comportare imanentă, logică, dintr-o cauzalitate morală cu consecvenţă mecanică, înfăţişată „more geometrico".

Deplasarea atenţiei, în literatură, a interesului de la exterior spre interior este semnalată de Rafael Koskimies în *Teoria romanului* (1966) şi explicată prin dispariţia aproape totală a sentimentului distanţei şi a continuităţii: „În acest univers al spaţiilor intermediare inexistente, ceea ce a rămas oarecum necunoscut este lumea spiritului care, în concepţia modernă despre realitate, joacă acelaşi rol ca în trecut". Schimbarea este notată şi de Camil Petrescu: „Atenţia cugetătorului nu mai e orientată spre cauzalitatea exprimată matematic, ci spre morfologia organică, spre instinct, spre inefabil, spre unicitatea fenomenului vital". Înţelegând prin viaţă capacitatea intelectului de a conştientiza şi influenţa existenţa, Camil Petrescu devine „promotorul unei literaturi de cunoaştere" (Ion Sârbu), dar autenticitatea, sinceritatea introspecţiei dusă până la limitele posibile nu înseamnă spontaneitate. „Cuvântul e oricând un mijloc imperfect de comunicare", afirmă eroul romanului *Ultima noapte...*, purtător al credinţei naratorului că „orice rând scris e o falsificare" *(Note zilnice)*.

În articolul din 1927, „De ce nu avem roman", Camil Petrescu afirmă că „literatura presupune fireşte probleme de conştiinţă [...]. Eroul de roman presupune un zbucium interior, lealitate, convingere profundă, un simţ al răspunderii dincolo de contingenţele obişnuite. Sau cel puţin, chiar fără suport moral, caractere monumentale, în real conflict cu societatea".

Fundat pe contradicţia dintre aparenţă şi esenţă, personajul camilpetrescian se constituie dintr-o suită de euri şi perspective în confruntare, care conduc spre regăsirea esenţei vii, dincolo de frontierele eului, impunând o nouă formulă de roman. Respingerea conceptului de narator omniscient, pe motive de neverosimilitate, determină orientarea prozei moderne spre subiectivarea personajului literar, confundându-se astfel o propunere de realitate, dedusă, cu una originară: „Ca să evit asemenea grave contradicţii, ca să evit arbitrariul de a pretinde că ghicesc ce se întâmplă în cugetul oamenilor, nu e decât o singură soluţie: Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gândesc eu... Asta-i singura realitate pe care o pot povesti... Dar aceasta-i realitatea conştiinţei mele, conţinutul meu psihologic...", afirmă Ştefan Gheorghidiu, personajul din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război.*

Scanned with OKEN Scanner

Naraţiunea se face la persoana I, scriitorul folosind timpul subiectiv care aduce în prezent gânduri, îndoieli, fapte trecute; totul este, deci, subordonat memoriei involuntare, romanul însemnând, aşadar, experienţa interioară: „eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi". Pluriperspectivismul, un alt element care stă la baza concepţiei lui Camil Petrescu despre roman va fi exemplificat în *Patul lui Procust* (1933), şi reiese din multitudinea punctelor de vedere în jurul aceluiaşi obiect, concept, norme morale. Scriitorul se declară anticalofil, preferând şi susţinând formula literară a jurnalului, a confesiunii, prin care se notează precis, exact, „ca într-un proces verbal".

Eroul principal al romanului este un intelectual preocupat în primul rând de probleme de conştiinţă. Este un intelectual fin, care şi-a făcut din speculaţiile filozofice mediul fundamental în care se mişcă cu dexteritate. Liniile de gândire trasate în câmpul istoriei filozofice îi sunt cunoscute cu de-amănuntul şi gândirea lui proprie alunecă spre ele cu abilitate şi subtilitate. Faptul îi provoacă o plăcere spirituală superioară, pe care o doreşte unică şi netulburată. Este de fapt o izolare de viaţa trepidantă a complicaţiilor sociale, o evadare într-o lume în care domină numai spiritul filosofic, cu puterea lui de a gândi o nouă rânduială. Pasiunea lui Ştefan Gheorghidiu izvorăşte dintr-o metafizică a iubirii pure şi absolute. Acesta este izvorul geloziei sale, când comportamentul soţiei îi infiltrează în conştiinţă semne de întrebare, care îl fac să se zbată între certitudini şi îndoieli.

Pentru Ştefan Gheorghidiu, iubirea este receptată ca o experienţă posibilă, o formă de (auto)cunoaştere, nu ca o raportare a îndrăgostitului la fiinţa iubită. El este îndrăgostit mai degrabă dintr-un orgoliu satisfăcut şi trăieşte doar iluzia iubirii, nu sentimentul ca atare, căruia nu i se abandonează niciodată, şi nici nu consimte la sacrificii în numele dragostei. Se poate spune chiar că pentru personajul principal iubirea este o problemă de cunoaştere, căci în aspiraţia lui către absolut el nu urmăreşte adevărul despre Ela, ci menţinerea propriului echilibru interior.

Nicolae Manolescu surprinde schimbarea survenită odată cu literatura lui Camil Petrescu, aducând cu sine un alt raport care se stabileşte între creator şi opera sa: „Romancierul ionic este vlăstarul unei crize istorice şi filosofice. Sensul global încetând a mai fi sesizabil, nu-i rămâne observatorului decât putinţa de a se observa pe sine: orice generalizare i se pare suspectă. Scrie despre el însuşi. Şi când vrea să scrie despre alţii, le dă lor direct cuvântul. Nu-şi asumă altă răspundere decât de a le culege mărturisirile, asemeni Autorului din *Patul lui Procust*. Priveşte lumea romanului din subsolul paginii. [...] Abdicarea Naratorului o reflectă pe cea a romancierului [...]. Întreaga poetică a romanului camilpetrescian exprimă renunţarea curajoasă la iluzia cunoaşterii absolute a omului" (Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*). **(C. Creiţă)**

Scanned with OKEN Scanner

Caracterizarea personajului dintr-un roman modern/ subiectiv/ psihologic
*Ştefan Gheorghidiu – **Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război***
de Camil Petrescu

Apariţia, în 1930, la Editura Cultura Naţională, a romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, a reprezentat un eveniment literar în epocă. Scriitorul care îşi manifesta şi în presa culturală a vremii aspiraţia de a înnoi romanul românesc ilustra acum principiile pentru care militase: „Literatura presupune, firește, probleme de conştiinţă. Trebuie să ai deci ca mediu o societate în care problemele de conştiinţă sunt posibile. [...] Eroul de roman presupune un zbucium interior, lealitate, convingere profundă, un simţ al răspunderii dincolo de contingenţe." (Camil Petrescu, *De ce nu avem roman?*, în „Viaţa literară", an II, 4 iunie 1927).

Noutatea perspectivei narative, implicând renunţarea la omniscienţă şi adoptarea curajoasă a unui punct de vedere subiectiv, conferă modernitate romanului. Opţiunea scriitorului nu este întâmplătoare, această perspectivă narativă poate asigura autenticitatea, însuşire fundamentală a literaturii, în concepţia lui Camil Petrescu. Astfel, romancierul desemnează un narator care notează fidel şi analizează necruţător evenimentele sufleteşti ale personajului; identitatea narator-personaj nu poate fi decât benefică discursului confesiv, se defineşte ferm o formulă estetică modernă, convingătoare.

Prin intermediul introspecţiei, coordonata psihologică a naraţiunii capătă consistenţă, tinde să acapareze treptat teritoriul epic. Compoziţia romanului, implicând dispunerea elementelor constitutive într-o succesiune specifică, dezvoltarea şi combinarea acestor elemente, se caracterizează, în cazul *Ultimei nopţi...* prin noutate şi inedit pentru epoca în care apărea. Astfel, evenimentele evocate în primul capitol, *La Piatra Craiului, în munte*, se petrec „în primăvara anului 1916", pentru ca, în capitolul următor, naratorul să se întoarcă în timp doi ani şi jumătate, într-o amplă analepsă cu pronunţat caracter explicativ-confesiv. La 1916 se revine odată cu ultimul capitol al cărţii întâi, *Ultima noapte de dragoste*.

Romanul camilpetrescian din 1930 este unul de factură modernă şi prin prezenţa elementelor de metatextualitate (G. Genette), situaţie narativă care generează aici un „joc cu timpul" – timpul evenimentelor evocate şi timpul evocării: „Astăzi, când le scriu pe hârtie, îmi dau seama, iar şi iar, că tot ce povestesc nu are importanţă decât pentru mine, că nici nu are sens să fie povestite. Pentru mine însă, care nu trăiesc decât o singură dată în desfăşurarea lumii, ele au însemnat mai mult decât războaiele pentru cucerirea Chinei... căci singura existenţă reală este cea a conştiinţei."

Un element de evidentă modernitate a romanului din 1930 este finalul deschis. În contextul „democratizării evenimentului", în sensul cultivării

Scanned with OKEN Scanner

evenimentului comun, al studiului reflectării sale interioare, finalul deschide firesc o poartă a tuturor posibilităţilor personajului. Eliberat de „tot trecutul", marcat de experienţele pe care şi le-a asumat, Ştefan Gheorghidiu pare să privească spre un viitor necunoscut în egală măsură sieşi, ca şi receptorilor textului.

Personajul principal din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* se înscrie în seria eroilor însetaţi de absolut, profil interior conturat de Camil Petrescu pe parcursul întregii sale opere. S-a spus despre personajele camilpetresciene că sunt „măşti ale autorului" (Irina Petraş, *Proza lui Camil Petrescu),* funcţia lor fundamentală fiind autocunoaşterea, semn al superiorităţii. În acest context ideatic, eul devine propriul său obiect de studiu, „materie neliniştită şi paradoxală, tradusă în concepte". Intelectual fin, de formaţie filosofică, Ştefan Gheorghidiu judecă lumea cu ochiul sever al celui care nu concepe individul decât în orizontul nobil al conştiinţei: „În afară de conştiinţă, totul e bestialitate".

Două sunt coordonatele tematice ale romanului, aşa cum însuşi titlul o subliniază: iubirea şi războiul, ambele tinzând către ceea ce ar putea constitui supratema textului, cunoaşterea.

Cunoaşterea prin iubire este, de fapt, o formă de autocunoaştere, de autovalorizare şi de aceea protagonistul suferă enorm când înţelege că este înşelat. Gheorghidiu sintetizează convingerile sale, căpătate prin dureroasă experienţă, încă din discuţia de la popotă, continuată apoi cu Oprişan: „O iubire mare e mai curând un proces de autosugestie... Trebuie timp şi trebuie complicitate pentru formarea ei. [...] Orice iubire e ca un monoideism, voluntar la început, patologic la urmă". Acest ultim termen, amintind de sfera maladivului, explică o sumă de atitudini ale protagonistului, suferinţa lui peste limita suportabilului: zvârcolirea dureroasă de la Odobeşti, crunta durere din noaptea absenţei Elei, chinul îndurat în perioada despărţirii.

Războiul este drama umanităţii reflectată în plan personal, în deruta combatantului, ameninţat de spectrul morţii. Un enunţ poate schimba nenumărate destine, ca în capitolul *Ultima noapte de dragoste*, când, în pofida convingerii generale că s-a hotărât pacea, Dimiu, înaintat acum în grad drept maior, anunţă „Cu mai multă spaimă decât solemnitate: – Domnilor, e război!" Pentru destinul individual războiul este un eveniment ilogic, care îl marchează definitiv: „Câtă vreme conduceam eu lumea, o conduceam în mod logic. Acum eram la deriva unor puteri superioare mie şi nicio întâmplare nu mă mai putea mira". Acest eveniment trist este înregistrat uneori ironic, alteori cu un umor dureros, ca în prezentarea „gropilor de lup" de pe valea Prahovei, pe care zece porci ţigăneşti le-ar fi putut râma într-o jumătate de zi, ca în episodul ţiganului Văraru, încorporat mai mult în glumă.

Marele spasm mondial dezvoltă coordonate sufleteşti nebănuite ale protagonistului – patriotismul modest şi discret, camaraderia, solidaritatea umană, curajul într-o curioasă combinaţie cu frica. Imaginea cutremurătoare a morţii mută accentul de pe problematica iubirii, chestiune de individualitate intimă, pe

Scanned with OKEN Scanner

problematica majoră a destinului maselor. Gheorghidiu nu mai e niciodată singur în partea a doua a romanului, el are camarazii alături, cu ei comunică sau este în dispută, dar relaţionează. În prima parte a romanului Ştefan era un neadaptat, aici este un camarad.

Formula narativă pentru care a optat romancierul, prin nararea la persoana întâi, oferă un câmp generos de manifestare autocaracterizării. Adesea, pe parcursul discursului său, protagonistul se întoarce spre sine, evidenţiind în chip onest calităţi, imperfecţiuni ale propriei personalităţi. Trăsătură definitorie a eroilor lui Camil Petrescu, orgoliul îl caracterizează şi pe Ştefan Gheorghidiu, după cum însuşi subliniază: „Sunt nemăsurat de orgolios, dar, hotărât, asta ca personalitate sufletească numai". O consecinţă a orgoliului este inflexibilitatea, atitudinea necruţătoare, dând uneori impresia nedelicateţii sociale, prin raportare la maniera falsă de conversaţie a lumii mondene. Astfel, prin intermediul unei memorabile scene „dramatizate", Gheorghidiu încheie scurt o discuţie cu unchiul Nae care îi reproşase „gafa" din timpul întrevederii cu bătrânul Tache: „Te rog să iei notă că mie îmi place să vorbesc oricând despre frânghii, cu atât mai rău pentru cei care au spânzurat în casă".

Procedeu specific romanului modern, introspecţia, metodă psihologică fundamentată pe observarea trăirilor interioare, pe sondarea conştiinţei personajului, dezvăluie la rândul ei, trăsăturile protagonistului: hipersensibilitatea conştientă – „Evident, mă întreb uneori dacă eu nu-mi fac singur această suferinţă" – în secvenţa primei apariţii a lui Grigoriade, la Anişoara (verişoara lui Ştefan); se remarcă exigenţa cu sine, laşitatea, voinţa şi orgoliul totodată în episodul suferinţei pentru despărţirea de Ela – „Mi-era ruşine, în adâncul intimităţii mele, ca şi când aş fi suferit de o boală ruşinoasă şi penibilă...". Există numeroase fragmente în care introspecţia luminează unghiuri discrete, intime ale personalităţii eroului, potenţând senzaţia de viaţă trăită la maximă intensitate, de lume imediată, autentică.

Controversat în raport cu sentimentul de gelozie, Ştefan mărturiseşte, în două contexte diferite, aspecte ale acestei torturi; „n-am fost nicio secundă gelos, deşi am suferit atâta din cauza iubirii" afirmă eroul în deschiderea episodului Odobeşti (capitolul *E tot filosofie),* pentru ca, în finalul capitolului următor *(Asta-i rochia albastră),* să recunoască: „Şi mai târziu am făcut destule mutre bănuitoare, am evitat gelos multe prilejuri care mi-ar fi fost dezagreabile, am tras cu urechea la multe, am spionat destule plecări în vizită ale nevesti-mi [...] dar niciodată n-am avut prilejul să fiu până la capăt nefericit". O explicaţie interioară a geloziei stă în dorinţa imperioasă a protagonistului de a cunoaşte adevărul, aspiraţie specifică intelectualului, filosofului. În relaţie directă cu gelozia, misoginismul personajului se conturează mai ales prin caracterizarea indirectă, prin afirmaţiile şi convingerile mărturisite ale eroului: „sunt clipe în care ura şi dezgustul meu pentru femei devin atât de absolute, că socotesc că de la oricare dintre ele te poţi aştepta la orice". Chiar „definiţia" femeilor, drept „suflete de

Scanned with OKEN Scanner

carne şi de mătase" este semnificativă în sensul probării misoginismului.

Aspectul analitic, psihologic al romanului este marcat şi de prezenţa monologului interior, ca procedeu de caracterizare a personajului. Sunt relevante interogaţiile care exprimă zbuciumul, suferinţa, durerea atroce, toate acestea provocate de trădarea Elei: „...ea nu-şi dă seama că şi eu sufăr tot atât de mult? Cum e cu putinţă atâta insensibilitate?" sau „Ce însemnau acum toate aceste simţăminte şi gânduri pentru femeia de lângă mine?".

Luciditatea lui Gheorghidiu este trăsătura evidenţiată deopotrivă direct, ca în replica doamnei cu părul alb, la Odobeşti, dar şi indirect, prin analiza pertinentă a lumii sale pe care o întreprinde personajul în cele mai diverse situaţii. Privind cu înţelegere şi echilibru, doamna cu părul alb exclamă: „Ah, dumneata eşti dintre cei care totdeauna descoperă fire de păr în mâncare"; este maniera metaforică de a releva exigenţa ieşită din comun a tânărului domn pe care îl observa. Ulterior, doamna adaugă: „Nu, atâta luciditate e insuportabilă, dezgustătoare", în sensul incapacităţii oamenilor obişnuiţi de a înregistra neîncetat cele mai fine vibraţii ale lumii, trecându-le prin filtrul propriei conştiinţe.

Conştiincios, exigent cu sine, ataşat unei cauze câtă vreme aceasta angajează eul în sensul unei înnobilări prin experienţă, tânărul sublocotenent este apreciat şi de superiori: „Trebuie un post sigur, să nu fim surprinşi la noapte... Trimitem pe Gheorghidiu, că ăla execută întotdeauna ordinele întocmai" afirmă căpitanul în capitolul *Post înaintat la Cohalm.*

O reevaluare pe care o simte dureros în ochii Elei îi prilejuieşte personajului narator realizarea unui autoportret fizic: „Ştiam că la Universitate trec printre studenţii bine. Eram înalt şi elegant, dar e adevărat că nu-mi făceam decât câte un costum de haine, pe care-l purtam până se uza şi pe urmă îl înlocuiam cu altul. [...] Dar cum eram subţire, cum cumpăram obiecte pe care le credeam bune, n-aveam nici un motiv să fiu îngrijorat". Mutaţiile treptate pe care le înregistrează în atitudinea soţiei generează un infinit şir de suferinţe, de intensităţi şi nuanţe din cele mai diverse. Într-un univers uman în care aspectul exterior era marca valorii individuale, Ştefan acordă vestimentaţiei exact atâta importanţă cât merita din partea unui bărbat îngrijit, corect, dar cu preocupări intelectuale.

Este interesantă evoluţia sentimentelor, a relaţiilor dintre Ştefan şi Ela pe parcursul naraţiunii. Iubirea se aprinde lent, intensitatea ataşamentului creşte pe măsură ce sufletele tind să devină inseparabilă pereche, până la momentul moştenirii; ulterior însă imaginea Elei din *„Diagonalele unui testament"*, „cu ochii mari, albaştri, vii ca nişte întrebări de cleştar, cu neastâmpărul trupului tânăr" se alterează sub impactul cu lumea mondenă. Metamorfoze nebănuite dezvăluie eterna aspiraţie feminină spre lumea banilor, fapt care degradează personalitatea celei pe care Ştefan ar fi vrut-o mereu deasupra acestor preocupări. Mutaţia ireversibilă se produce în final, când privirea severă a soţului care nu se mai regăseşte în spaţiul conjugal pulverizează ultimele rămăşiţe ale unui sentiment care s-a numit cândva iubire: „Şi cum se cunoaşte că a îmbătrânit. Nu simte că, aşa, destul de trupeşă cum a devenit, nu mai prind anumite graţii. De

Scanned with OKEN Scanner

altfel, tot armamentul ei cuceritor e parcă demodat şi nefolositor, ca acele tranşee puerile din munţii graniţei". Procesul definitiv al separării pare să nu mai lezeze sufletul imunizat al lui Ştefan care a epuizat rezervele de sentiment în relaţie cu, deja, fosta sa soţie. Evident, acest curios proces a avut ecou în conştiinţa criticii, dintre vocile care au problematizat pe marginea atitudinii eroului faţă de Ela individualizându-se cea a lui G. Călinescu. Perspectiva narativă care limitează posibilitatea cunoaşterii unor explicaţii suplimentare, diferite de cele oferite de personajul narator însuşi, are drept consecinţă principală ambiguizarea discursului epic: „Dar soţia lui Gheorghidiu este atât de defăimată de autor (este nefilosoafă, geloasă, înşelătoare, lacomă, seacă şi rea. Atunci pentru ce o mai iubeşte Gheorghidiu? El însuşi nu poate explica). Este prezentată cu atâta duşmănie, încât noi n-o iubim".

O radiografie a protagonistului din *Ultima noapte...* evidenţiază problematica gravă a unui spirit obsedat, copleşit de drama cunoaşterii; cele două modalităţi de manifestare a acesteia – drama iubirii şi drama războiului ţin de drama alterităţii, a „inadaptatului superior". Gheorghidiu este dezamăgit de Ela, de societatea meschină, nu se regăseşte în haosul de pe front. Ratarea în iubire, individuală, este depăşită printr-o dramă superioară pentru că este colectivă, războiul.

Ştefan Gheorghidiu, unul dintre supravieţuitorii luptei cu meschinăria şi prostia, cu rutina şi mizeria morală (luptă în care adesea eroii camilpetrescieni pier – doar câteva exemple, G. D. Ladima, Fred Vasilescu, Gelu Ruscanu), un personaj-mit, în sensul eternei aspiraţii spre valorile umanităţii. Dreptatea şi iubirea sunt ţinta supremă, în manifestarea lor ideală: „acei care se iubesc au drept de viaţă şi de moarte unul asupra celuilalt". Evident, caracterul complex al eroului, materie vie palpitând într-o dramatică oscilaţie, între certitudine şi îndoială, încredere şi dezgust, avânt şi disperare, face imposibilă încadrarea sa într-o tipologie. Profilul filosofului animat de un spirit scormonitor domină prin ţinuta intelectuală. Eroul îşi asumă destinul cu fermitatea specifică profilului său moral, îşi apără şi respectă exemplar principiile, devenind din acest motiv un personaj neobişnuit în peisajul frivol al vieţii mondene bucureştene din perioada interbelică (un episod savuros în acest sens este cel în care Ştefan citeşte, dintr-un dicţionar, doamnelor pe care le însoţeşte, explicaţia termenului *imbecil*). Firul comun al celor două experienţe majore pe care le trăieşte este suferinţa; Gheorghidiu suferă crunt când se simte înşelat în iubire (pentru că nu a ştiut să aleagă) şi trăieşte la cote maxime frigul, spaima, teama de iminenţa morţii, specifice războiului. Finalul romanului îl înfăţişează pe erou deschis unei noi experienţe (aşa cum au fost cele anterioare – iubirea şi războiul), experienţe care să-i deschidă „noi orizonturi sufleteşti".

Personaj rotund, proiecţie autentică a unei conştiinţe lucide, fremătătoare, Ştefan Gheorghidiu pătrunde fără efort în lumea eroilor romaneşti care au marcat literatura unei epoci şi pe cea ulterioară apariţiei sale. Camil Petrescu reuşeşte astfel să se impună prin formula estetică modernă pentru care a optat. **(C. C.)**

Scanned with OKEN Scanner

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război de Camil Petrescu – relaţia dintre instanţele comunicării narative într-un roman modern (autor, personaje, narator, cititor)

Problematica instanţelor textului narativ are ca model structurant cunoscuta schemă a actului de comunicare aparţinând teoreticianului Roman Jakobson; elementele care creează o situaţie de comunicare sunt: emiţătorul, receptorul, mesajul, canalul, codul şi contextul. Textul narativ se caracterizează printr-o interacţiune dinamică între instanţe învestite cu funcţii distincte: autorul, naratorul, personajele şi cititorul. Dintre acestea, cele de pe extremele situaţiei de comunicare, adică **autorul** şi **cititorul** sunt *reale*, în vreme ce **naratorul** şi **personajele** sunt *fictive*, proiecţii desemnate să exprime viziunea artistică a autorului.

Romanul modern respinge anecdoticul, renunţă la investigaţia socială şi la studiul tipologiilor spre a se concentra asupra fluxului conştiinţei, asupra selecţiei generate de memoria involuntară. Urmarea imediată a acestor preocupări este nerespectarea cronologiei evenimentelor care se dispun conform unei logici interioare a psihologiei personajului (adesea şi narator). Un roman care consacră modernitatea în spaţiul epicii româneşti este *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, de Camil Petrescu.

Prin formula sa epică, romanul modern antrenează într-o manieră specifică instanţele narative. Pentru *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război,* **autorul,** Camil Petrescu, este instanţa narativă căreia îi atribuim textul, personalitate culturală cu o existenţă istoric determinată (1894-1957), care autorizează şi garantează opera literară (în sensul creării acesteia, al asumării „paternităţii"). Sistemul de valori al autorului, convingerile sale, au fost promovate în articolele teoretice în care militează pentru *autenticitate*, *stil anticalofil*, raportarea la curentele filosofice ale vremii şi *cultivarea unei literaturi citadine*, cu eroi care presupun „zbucium interior, lealitate, convingere profundă...". Pentru cititorul contemporan autorului, receptarea romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* a reprezentat o experienţă inedită, întrucât formula epică pentru care a optat scriitorul era nouă în spaţiul literar românesc în 1930, când apărea textul. Pentru cititorul actual, de la începutul mileniului al treilea, actul lecturii depinde de preferinţe, gust estetic, orizont cultural.

Instanţă fictivă care povesteşte, **naratorul** este o proiecţie desemnată să reprezinte şi să controleze universul narativ. Complementar, deţine, în anumite contexte, competenţe descriptive, citează discursul celorlalte personaje sau intră în interferenţă cu vocea acestora, în secvenţele de stil indirect liber. În romanul modern *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, vocea naratorului se suprapune peste viziunea personajului Ştefan Gheorghidiu. Discursul narativ intradiegetic se caracterizează prin subiectivitate şi se realizează la persoana întâi:

Scanned with OKEN Scanner

„În primăvara anului 1916, ca sublocotenent proaspăt, întâia dată concentrat, luam parte, cu un regiment de infanterie din capitală, la fortificarea văii Prahovei...". Efectele narării „din interior" sunt multiple. S-a vorbit despre o „democratizare a evenimentelor" în sensul că naratorul surprinde detaliile, acordând un plus de semnificaţie faptelor care au un ecou în conştiinţa sa, fără a părea notabile privite în ansamblu. Formula epică subiectivă relativizează ideea de certitudine în raport cu faptele reprezentate: „naratorul nu ne spune (...) nimic altceva în afara bănuielilor lui. El e, deci, îndeajuns de lucid ca să nu aibă pretenţia că deţine adevărul." (N. Manolescu, *Arca lui Noe*). Datorită faptului că vocea naratorului se identifică în discurs cu a protagonistului, orizontul ficţional se reflectă în conştiinţa naratorului care înfăţişează subiectiv lumea.

Personajul este elementul structural, axa primordială a formelor epice, purtător de viziune şi o instanţă fictivă a discursului narativ. Personajul narator îşi asumă, pe lângă funcţiile sale de bază – de acţiune şi de interpretare, pe cea opţională de reprezentare, ca subiect al actului narativ. Ştefan Gheorghidiu evocă evenimente la care a participat în primul război mondial, notează cu luciditate aspecte din timpul luptelor, dar şi suferinţe cauzate de infidelitatea soţiei. Naraţiunea este homodiegetică, un câştig în sensul autenticităţii pentru care milita Camil Petrescu: „Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gândesc eu... Asta-i singura realitate pe care o pot povesti (...) Din mine însumi eu nu pot ieşi. (...) Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi." (*Noua structură şi opera lui Marcel Proust*). Despre această formulă se notează în spaţiul critic: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* este unul dintre primele noastre romane scrise în acest registru al mărturisirii directe de sine" (Gabriel Dimisianu, *Camil Petrescu – dialectica pasiunilor*).

Datorită identităţii **narator-personaj** discursul narativ redă experienţe interioare în care accentul cade pe evenimentele reflectate în conştiinţă. Vocea textului prezintă împrejurările în care, student fiind, Ştefan Gheorghidiu se îndrăgosteşte de o colegă admirată de toată lumea datorită frumuseţii ei, pentru ca, după căsătorie să sufere cumplit din pricina bănuielilor că este înşelat. Când războiul ia locul iubirii, naratorul înfăţişează frica, deruta, frigul, mizeria îndurate pe front. Perspectiva narativă se individualizează prin faptul că cititorul are acces la informaţiile despre evenimente şi participanţii la ele doar prin intermediul naratorului personaj; de aceea lectorul nu poate spune decât prin raportare la propriile valori morale dacă Ela este sau nu vinovată, dacă Ştefan este patologic gelos sau doar sensibil şi orgolios. Argumentele îl favorizează pe eroul narator, întrucât perspectiva asupra faptelor este subiectivă.

Raportul autor-personaj se caracterizează prin existenţa unei strânse legături între viziunea scriitorului asupra lumii şi construirea personajului. Prin urmare, constituind un factor structurant al operei literare, personajul este şi purtătorul unei ideologii. Pentru romanul *Ultima noapte...*, această relaţie este definită de

Scanned with OKEN Scanner

Camil Petrescu, în mărturisiri: „În *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, tot volumul II e jurnalul meu de război, fidel până în cele mai mic amănunte, împrumutat eroului. Volumul întâi e însă ficţiune cu date materiale împrumutate realităţii, dar polarizate altfel."

Romanul modern aduce în atenţia cititorului personaje complexe; Ştefan Gheorghidiu este un intelectual însetat de absolut, incapabil să facă vreun compromis. Relaţia sa cu Ela este sortită eşecului, personajul feminin rămâne constant sub lumina crudă a conştiinţei lui Ştefan, iar imperfecţiunile caracterului ei sunt accentuate de luciditatea tânărului căutător de iubire desăvârşită. Cu toate acestea, există în roman pagini care oferă imaginea fermecătoare a femeii „cu ochii mari, albaştri, vii ca nişte întrebări de cleştar, cu neastâmpărul trupului tânăr...". Portretul iniţial este alterat de apariţia din ultimele pagini a celei pentru care Gheorghidiu nu mai are niciun sentiment: „Şi cum se cunoaşte că a îmbătrânit. Nu simte că, aşa, destul de trupeşă cum a devenit, nu mai prind anumite graţii."

Teoria modernă a lecturii tinde să evidenţieze în mod special rolul **cititorului** în ansamblul comunicării estetice prin textul narativ literar. Se subliniază astfel că doar cititorul animă și recreează opera prin lectură – „în text numai cititorul vorbeşte" (R. Barthes). În legătură cu receptarea romanul modern de factura celui scris de Camil Petrescu într-un articol din „Adevărul literar și artistic" (1936) se relevă: „eroul cu biografie necompletă stârneşte în cititor un interes mai puternic prin taina pe care o duce cu el după ultima pagină a cărţii." (Al. Philippide)

Între instanţele reale ale comunicării narative se stabileşte un raport cunoscut sub denumirea de *pact narativ*. Autorul invită (implicit, prin actul scrierii) receptorul textului să intre în universul ficţional creat. Cititorul este familiarizat, încă de la începutul naraţiunii, cu un timp şi un spaţiu al evenimentelor, face cunoştinţă cu personaje cărora le cunoaşte treptat trecutul, starea civilă şi limbajul, este antrenat într-o acţiune despre care ştie că nu este reală şi, cu toate acestea, o acceptă.

Formula specifică a romanului modern, în care personajele poartă în esenţa lor o enigmă, iar romancierul renunţă la omniscienţa naratorului, comportă o seamă de riscuri pe care Nicolae Manolescu le exprimă metaforic: „A te amesteca printre personaje, împărţind cu ele pâinea şi apa, nu reprezintă un joc pasager, ale cărui reguli să poată fi, după plac, schimbate". Modernitatea romanului nu mai oferă acel adevăr ultim, evident în romanele aparţinând formulei estetice obiective şi răspunde astfel unui deziderat formulat, în *Retorica romanului*, de Wayne C. Booth: „o operă trebuie să furnizeze cititorului mai degrabă întrebări decât răspunsuri şi, ca atare, el trebuie să fie pregătit să-i accepte caracterul neconcludent; el trebuie să accepte ambiguităţile vieţii, respingând o viziune bazată pe o simplificare excesivă în alb-negru. El trebuie să facă uz de propria sa minte, de inteligenţa sa critică, precum şi de emoţiile sale." **(C.C.)**

Scanned with OKEN Scanner

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război de Camil Petrescu – *conceptul operaţional narator*

Naratorul este o instanţă tipică textului epic, a cărui funcţie esenţială este aceea de a povesti întâmplările prin care trec protagoniştii acţiunii. „Fiinţă de hârtie", ca şi personajul, după cum afirma Barthes, „naratorul nu este niciodată autorul" delimitează strict teoreticienii literari (W. Kayser). Entitate fictivă într-o creaţie epică, naratorul este identificabil în discursul narativ prin mărcile lexico-gramaticale, verbale şi pronominale. Plecând de la relaţia narator-personaj, specialiştii (W.C. Booth) în teoria literară au stabilit două tipuri fundamentale de narator: **naratorul extradiegetic**, neimplicat în diegeză, relatând evenimentele la persoana a III-a, şi **naratorul intradiegetic**, cel implicat ca personaj în acţiune, în consecinţă, povestind întâmplările la persoana I. În condiţiile în care relatarea evenimenţială se realizează la persoana I, dar povestitorul este doar martor sau ascultător, naratorul este calificat drept **homodiegetic**. Atributele naratorului nu sunt stricte, mai ales în cazul naraţiunii intradiegetice rolul naratorului de personaj-actant alternând cu acela de martor (deci viziune homodiegetică), situaţie întâlnită şi în romanul, scris de Camil Petrescu, ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război.***

Scriitor aparţinând generaţiei literare interbelice, Camil Petrescu este autorul unei proze moderne care răspunde imperativelor lovinesciene de sincronizare a literaturii autohtone cu literatura europeană. Considerând proza tradiţională depăşită, Camil Petrescu impune o nouă formulă estetică, bazată pe faptul că actul de creaţie este rezultatul „unei experienţe interioare, de cunoaştere, de auto-descoperire şi nu de invenţie", după cum mărturiseşte însuşi autorul în studiul ***Noua structură şi opera lui Marcel Proust***. Concepând literatura în relaţie sincronă cu filosofia, romancierul caută să obţină substanţialitatea (literatura trebuie să reflecte concretul vieţii, iubirea, gelozia, cunoaşterea) şi autenticitatea scrierii sale. Aceste trăsături, indispensabile literaturii în viziunea camilpetresciană, sunt dezvoltate prin adoptarea naraţiunii de tip intradiegetic, puternic subiective: „singura realitate – spune Camil Petrescu – pe care o pot povesti este realitatea conştiinţei mele, conţinutul meu psihologic". Perspectiva este, evident, homodiegetică şi este explicată de către scriitor: „să nu scriu decât ceea ce văd, ceea ce aud. Ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gândesc eu... din mine însumi nu pot ieşi... eu nu pot vorbi onest decât la persoana I."

Abandonând interesul pentru epicul pur, Camil Petrescu propune o tehnică modernă, împrumutată din romanul proustian, astfel încât atenţia naratorului este îndreptată către conştiinţa personajului narator care ordonează evoluţia psihologică a protagonistului, narator şi personaj, Ştefan Gheorghidiu. Intelectualizându-şi romanul şi adresându-l unui anumit public receptor (superior), Camil Petrescu optează pentru eroul de aceeaşi factură, intelectualul „inadaptat superior" (G. Călinescu). Aparţinând aceleiaşi familii spirituale („suflete tari") ca şi celelalte personaje camilpetresciene (Ladima, Pietro Gralla,

Scanned with OKEN Scanner

Gelu Ruscanu ori Doamna T.), Ştefan Gheorghidiu trăieşte drama cunoaşterii absolute, către care tinde prin intermediul a două experienţe dramatice: iubirea (în prima parte a romanului) şi moartea (a doua parte). Adept şi al modalităţii narative stendhaliene, Camil Petrescu îşi prezintă personajele angrenate într-un vălmăşag absurd de evenimente, iar timpul dobândeşte, proustian, valenţe subiective.

Protagonist nefericit al unei drame erotice, Gheorghidiu este personajul narator ce îşi asumă deliberat actul de a scrie ce i s-a întâmplat în experienţa iubirii, făcând clar delimitarea dintre cele două timpuri: formele populare ale viitorului în trecut precum „aveam s-o întâlnesc", „aveam să aflu" conduc cititorul la distingerea celor două timpuri, diegetic (al acţiunii, relaţia cu Ela) şi narativ (amintirea, rememorarea sub impactul iniţial al memoriei involuntare). Procesul de anamneză căruia i se dedică personajul narator are finalitate cathartică, purificatoare pentru că astfel Gheorghidiu se poate elibera de drama incompatibilităţii cu femeia pe care o considera perechea sa sufletească: „I-am scris că-i las absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preţ, la cărţi, de la lucruri personale, la amintiri. Adică tot trecutul." Această detaşare din finalul romanului, trăită de narator, este posibilă prin înţelegerea şi participarea sa la o dramă superioară celeia individuale: experienţa traumatizantă a morţii. Aflat, la începutul primului capitol, pe câmpul de luptă, alături de camarazii săi, discuţia referitoare la iubire, căsătorie, prilejuieşte afirmarea pătimaşă a propriei concepţii a personajului narator: „orice iubire e ca un monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă [..]. Trebuie să se ştie că şi iubirea are riscurile ei. Că acei ce se iubesc au drept de viaţă şi de moarte, unul asupra celuilalt". Cronologic, ulterioară rememorării episodului de iubire cu Ela, scena de la popota ofiţerilor are rolul de a sublinia distanţa romancierului de ideea cronotopului: personajul narator integrează capitole laborioase (precum cel al realizării monografiei erotice) care sunt asincronice evenimentelor de pe front. Această digresiune narativă se datorează ipostazei pe care şi-o asumă personajul narator – un „narator implicat dramatizat", cum îl numea Nicolae Manolescu, întrucât perspectiva narativă este dublă: una contemporană şi una ulterioară, când naratorul e cel care scrie ce i s-a întâmplat anterior. Însuşi personajul-narator, Ştefan Gheorghidiu, lămureşte eventuala ambiguitate a cititorului: „Astăzi, când le scriu pe hârtie, îmi dau seama, iar şi iar, că tot ce povestesc nu are importanţă decât pentru mine, că nici nu are sens să fie povestite. Pentru mine însă, care nu trăiesc decât o singură dată în desfăşurarea lumii, ele au însemnat mai mult decât războaiele pentru cucerirea Chinei...". Din acest motiv romanul se prezintă nu atât ca un jurnal, cât ca o „monografie de idei", determinată de memorie şi introspecţie, de confesiunea naratorului-personaj.

Apelând la procedeul cinematografic al flash-back-ului, începând cu capitolul 2 şi încheind cu capitolul 5 al *Cărţii întâi*, personajul-narator trăieşte o amplă analepsă (rememorare a unui eveniment anterior) a poveştii de iubire trăite alături de Ela. Spre deosebire de capitolele unde naraţia este contemporană naratorului (verbele fiind utilizate dominant la timpul prezent), în această

Scanned with OKEN Scanner

rememorare se remarcă preferinţa pentru imperfectul verbal, timp al retrospecţiei narative: „eram însurat de doi ani şi jumătate cu o colegă de la Universitate şi bănuiam că mă înşală.". Gelozia de care suferă Gheorghidiu este, de fapt, o formă a setei sale de adevăr, în sensul cunoaşterii, însuşi personajul afirmând: „n-am fost nici o clipă gelos". Înţeleasă ca o experienţă menită să-i întregească „orizontul sufletesc", drama iubirii este continuată, în aceeaşi ordine gnoseologică, de drama morţii: „drama războiului nu e numai ameninţarea continuă cu moartea, măcelul şi foamea, cât această permanentă verificare sufletească, acest continuu conflict al eului tău, care cunoaşte altfel ceea ce cunoştea într-un anumit fel". Demitizând imaginea tradiţională, eroică, a războiului, Camil Petrescu îşi pune personajul-narator să se confrunte cu „mutilarea morală" (Pompiliu Constantinescu) suferită pe frontul de luptă: teroarea morţii, instinctul manifest de supravieţuire, grotescul şi absurditatea războiului sunt „experienţele apogetice" pe care, lucid, Gheorghidiu le „studiază". Autenticitatea acestei experienţe îi relevă personajului-narator micimea dramei sale individuale de ordin erotic. Conştientizându-şi incompatibilitatea cu femeia, idealist considerată, jumătatea sa, Ştefan Gheorghidiu îi lasă moştenire întreg „trecutul" Elei. Întrebarea, finală şi retorică, poartă în sine un profund dispreţ faţă de mediocritatea Elei: „Ascultă, fată dragă, ce-ai zice tu dacă ne-am despărţi?". Victoria obţinută asupra sentimentelor sale e triumful asupra omului care fusese. Aspirând către un adevăr absolut, personajul-narator îşi dă seama că existenţa sa este limitată, social şi erotic, la un etern pat procustian. Prin urmare, lui Gheorghidiu nu-i rămâne decât a se întoarce spre sine, afirmându-şi încrederea în propria structură spirituală. Ultragiat în sensibilitatea sa de impuritatea lumii (Ela, familia, societatea), personajul narator devine un moralist şi un filosof, dar nu un învins: finalul deschis al romanului îl găseşte pregătit pentru o nouă experienţă în sensul ascensional al cunoaşterii absolute. **(S. Z.)**

Maitreyi de Mircea Eliade

Apărut în anul 1933, romanul *Maitreyi* al lui Mircea Eliade este o construcţie narativă fundamentată pe principiul estetic al autenticităţii şi al experienţei, configurând totodată şi un spaţiu ficţional exotic. La apariţia operei, Pompiliu Constantinescu aprecia că „*Maitreyi* este una din acele cărţi cu destin de miracol în cariera unui scriitor şi chiar a unei generaţii".

Eliade însuşi mărturisea că „*Maitreyi* este un roman pe jumătate autobiografic", având ca sursă de inspiraţie experienţa trăită de scriitor alături de fiica profesorului Dasgupta, gazda sa din India, pe parcursul studiilor la Universitatea din Calcutta. Jurnalul ţinut de Eliade în acea perioadă va constitui baza romanului care, aşa cum mărturiseşte autorul în *Memorii*, în ciuda elementelor autobiografice, este o operă de ficţiune.

Tema romanului este iubirea-pasiune, trăită până la divinaţie. Sentimentul angajează experienţe omeneşti esenţiale, acţiuni revelatoare. Protagonistul, Allan – un alter-ego al naratorului – parcurge drumul Labirintului, al iniţierii: pe de o

Scanned with OKEN Scanner

parte în tainele adevăratei iubiri, revelate de misterele feminităţii hinduse, pe de altă parte în cunoaşterea unei culturi şi civilizaţii diferite de cea occidentală. Incompatibilitatea dintre cei doi îndrăgostiţi, suferinţa provocată de iubirea imposibilă i-au determinat pe exegeţi să compare „povestea" din *Maitreyi* cu cea din *Romeo şi Julieta, Manon Lascaut* sau *Tristan şi Isolda.*

Titlul cărţii este numele personajului principal feminin, *Maitreyi,* simbol al mentalităţii indice cu rădăcini într-o cultură foarte veche, cu un fond filozofic izvorând din cărţile ezoterice, din *Vede* şi *Upanişade.*

Materialul epic este structurat în 15 capitole, acţiunea se petrece în Calcutta, în anul 1929. Protagonistul, Allan, este un tânăr inginer englez, angajat la Societatea de canalizare a Deltei. Entuziast, cu idealuri profesionale bine definite, se implică în lucrările de la Tamluk, mulţumit de faptul că a schimbat o activitate de birou cu munca de şantier: „Pe şantier eram singurul stăpân, pentru că eram singurul alb". Pe Maitreyi o vede prima oară în timp ce aceasta căuta cărţi pentru Crăciun, împreună cu tatăl său. Însoţindu-l pe prietenul său european, gazetarul Lucien Metz, într-o acţiune de documentare asupra Indiei, Allan pătrunde în casa inginerului Narenda Sen. Vizita reprezintă un prilej de intuire a unor mistere şi a unor reguli ancestrale ce guvernau lumea în care tânărul trăia de câteva luni, dar pe care nu o cunoştea deloc. La scurt timp, Narenda Sen îi propune să lucreze la Assam – regiune periculoasă, necivilizată, provocare pe care tânărul orgolios şi dornic de afirmare nu o refuză: „...am fost întotdeauna conştient de spiritul meu constructor, de energia mea de alb civilizator, de folosul meu pentru India". Narenda Sen vede în acest post o oportunitate care îi va permite lui Allan să cunoască adevărata Indie. Departe de viaţa agitată, de distracţiile din Calcutta, eroul mărturiseşte: „Eram bun şi drept în junglă, mai corect şi mai calm ca în oraşe".

Lovit de malarie, protagonistul traversează o situaţie – limită care-i grefează în conştiinţă teama de moarte: „Mă vedeam mort aici, la cinci săptămâni departe de ţara mea şi gândul acesta mă paraliza, frica îmi îngheţa obrajii".

Spre a-l proteja şi a-i face convalescenţa mai uşor de suportat, Narenda Sen îl invită pe Allan să locuiască la el. Tânărul acceptă, deşi vede această decizie drept o suprimare a propriei libertăţi. El ajunge în spaţiul sacru al familiei indiene fără o iniţiere prealabilă şi de aceea va interpreta eronat anumite gesturi şi atitudini ale gazdelor sale. I se pare că toţi din jur încurajează apropierea dintre el şi Maitreyi, idee care la început îl contrariază. Deşi în primele luni în tovărăşia fetei tânărul mărturiseşte că nu s-a gândit la iubire, se simte totuşi fascinat de misterul pe care ea îl degaja. Treptat, se înfiripă o legătură generată de comunicare spirituală, de curiozitate, de fascinaţia descoperirii unui univers nou, erosul aflându-se în faza de incubaţie. Cei doi discută despre Tagore, Walt Whitman, Papini, despre societatea indiană; fac lecţii de bengaleză şi franceză, lucrează la ordonarea cărţilor în bibliotecă. Gradaţia sentimentelor este urmărită cu atenţie: „eu n-o iubesc", „mă tulbură", „mă fascinează, dar nu sunt îndrăgostit", „mă amuz doar", „nici o femeie nu m-a turburat atâta", „Suferinţa mea senzuală e un blestem", „Patima creşte, delicios şi firesc amestec de idilă, sexualitate, prietenie şi devoţiune".

Scanned with OKEN Scanner

Iubirea se năruie brutal din afara cuplului. Chabu, îndrăgostită şi ea de Allan, divulgă relaţia celor doi şi tânărul englez este izgonit şi urmărit de mânia furibundă a celui ce-i fusese părinte spiritual. Maitreyi îşi asumă toată vina şi face gesturi necugetate în speranţa că va fi şi ea alungată. Suferinţa celor doi îndrăgostiţi este dramatică; ruptura este fără sens, victimele tânjind după refacerea unităţii androgine.

Realizând că nu o va putea reîntâlni pe Maitreyi, Allan rătăceşte, se retrage în Himalaya, încercând să se regăsească. Ieşirea din şoc presupune timp şi energie. Disperarea seamănă în sufletul tânărului ideea sinuciderii. Încercând să-şi demonstreze putinţa de a redeveni cel de „altădată", Allan acceptă o aventură cu Jenia Issac, „o fată lipsită de prejudecăţi". Amintirea Maitreyiei însă îl obsedează, îl torturează: „La Maitreyi m-am gândit îmbrăţişând acel trup bălan şi robust de evreică finlandeză, pe Maitreyi o căutam în sărutare".

La Singapore, Allan îl întâlneşte după un timp pe J., nepotul doamnei Sen, care îi povesteşte de încercarea disperată a Maitreyiei de a fi alungată de acasă. El rămâne cu sufletul scindat: nu mai poate deveni europeanul de altădată şi este renegat de lumea din India. Conflictul exterior este dat de incompatibilitatea dintre două civilizaţii diferite. Acestui tip de conflict i se adaugă altul interior, între pasiunea devoratoare ce îl mistuie pe protagonist şi luciditatea sa exacerbată.

Finalul impune romanului un caracter deschis: „sunt ceasuri de când mă gândesc", „simt că a făcut asta pentru mine", „dacă aş fi citit scrisorile aduse de Khakha", „aş vrea să privesc ochii Maitreyiei".

Formula modernă a romanului este dată de împletirea dintre jurnalul intim şi naraţiunea retrospectivă, susţinută de tehnica „mise en abîme". Din această împletire rezultă o dublă perspectivă temporală asupra evenimentelor: contemporană şi ulterioară desfăşurării lor. Evenimentele trecute sunt reconstituite prin prisma prezentului; detaliile, lucrurile aparent lipsite de importanţă capătă noi dimensiuni prin raportare la repercusiunile lor sufleteşti.

Între vocea autorului de jurnal şi cea a naratorului din roman (cele două ipostaze ale lui Allan) există mai multe distanţe: *distanţa temporală* (o voce s-a auzit *atunci,* când a scris jurnalul, cealaltă se aude când comentează jurnalul), *distanţa morală* (o voce exprimă trăiri, cealaltă analizează aceste trăiri), *diferenţă de expresivitate* (consemnarea imediată a evenimentului nu garantează adevărul; regândite, reanalizate, experienţele capătă noi dimensiuni). Cititorul are permanenta senzaţie că naratorul romanului tinde să-l corecteze, să-l completeze pe autorul jurnalului intim.

Autenticitatea este susţinută de relatarea la persoana I, de introspecţie, de autoanaliză, iar la nivel lexematic de prezenţa toponimelor şi a antroponimelor (Bhowanipore, Tamulk, Srimati, Harold Carr), de elemente specifice atât vocabularului asiaticului („bara-sahib", „purdoh", „sari"), cât şi celui al europeanului („oui", „boy", „c'est ça").

Opera poate fi considerată şi romanul scrierii unui roman: „Am şovăit atât în faţa acestui caiet pentru că n-am izbutit să aflu încă ziua precisă când am cunoscut-o pe Maitreyi". Romanul cucereşte printr-o lirică a ingenuităţii.

Scanned with OKEN Scanner

Dominanta de caracter a protagonistului narator este luciditatea, privirea trează asupra sa şi asupra celor din jur. El îşi caută identitatea dovedind o complexă viaţă interioară. Inteligent, însetat de cunoaştere şi de plăcerea competiţiei cu sine însuşi, Allan încearcă să-şi modeleze personalitatea, să-şi demonstreze limitele.

Spiritul practic de factură europeană este dublat de nevoia de creaţie ca artă: „lumea asta atât de veche a Indiei şi munca noastră laolaltă atât de nouă îşi aşteaptă încă ROMANCIERUL".

Tânărul face greşeala de a-i judeca pe cei din familia lui Narenda Sen după cutumele, practicile europene, neînţelegând că inginerul şi-l dorea fiu spiritual şi nu iubit sau soţ al Maitreyiei. Jurnalul ce consemnează experienţa primelor zile în noua locuinţă relevă capacitatea de analiză psihologică a personajului. Conştiinţă frământată, dilematică, problematizantă, el încearcă motivări, explicaţii, surprinderea semnificaţiei unui simplu gest, pentru a conchide neechivoc: „Aş vrea să mărturisesc de la început şi răspicat că niciodată nu m-am gândit la dragoste în cele dintâi luni petrecute în tovărăşia Maitreyiei. Nu pot minţi, eram fericit. Am visat-o tot timpul cât a durat căsătoria lui Mantu: logodnică, amantă. Dar nu mi-am pierdut niciodată capul".

Aproape inconştient, devine captiv al misterului ispititor al fetei, pe care la început o socotise mai degrabă urâtă şi de o senzualitate excesivă. Jocul de care se lasă prinşi cei doi îndrăgostiţi este de un lirism tulburător: ea îi scrie poeme, el îi dăruieşte lotuşi.

Europeanul din spaţiul profanului este tot mai atras de spaţiul sacrului: „o beatitudine a simţurilor depăşea senzualitatea, ca şi cum ar fi participat la o fericire cerească, la o stare de har". El încearcă să reziste sentimentului pentru indiană, dar sentimentul ignoră impulsul raţiunii. Pasiunea odată instalată, nimic nu o mai poate controla. Iubirea depăşeşte fizicul, tinde către esenţa mistică. Nicolae Manolescu aprecia că „orice pasiune este definitiv mistică, în măsura în care produce extaze asemănătoare cu fericirea paradisiacă şi se dă eroilor impresia de a participa la un mister cosmic". Europeanului îi vine greu să înţeleagă „panteismul" celor două surori, pioşenia cu care Maitreyi păstrează o şuviţă din părul lui Tagore şi toate aceste „ciudăţenii" îl macină: „Mă dureau cele ce spunea Maitreyi. Mă dureau cu atât mai mult cu cât simţeam în stare să iubească totul cu pasiune, în timp ce eu voiam să mă iubească veşnic numai pe mine".

Atitudinea eroinei provine din pasiune, dar manifestările ei sunt total străine de cochetărie. Senzualitatea antrenează un joc al privirilor, al mâinilor, al picioarelor, un ritual prin care iubirea se dovedeşte o experienţă completă.

Scena logodnei este sacerdotală: „- Mă leg pe tine, pământule, că eu voi fi al lui Allan şi a nimănui altuia. Voi creşte din el ca iarba din tine. şi cum aştepţi tu ploaia, aşa şi eu îi voi aştepta venirea şi cum îţi sunt ţie razele, aşa va fi trupul lui mie [...]".

Această dragoste imposibilă pare să îl recreeze pe tânărul european. Aflând alături de Maitreyi iubirea totală, Allan începe să simtă, intuitiv, emoţiile unor

Scanned with OKEN Scanner

gesturi pe care nu le înţelesese multă vreme. Se lasă astfel iniţiat într-o lume magică, a contrastelor, în care erosul reprezintă o aspiraţie metafizică.

Pasiunea converteşte: protagonistul iese din „jocurile Maitreyiei" un om schimbat. Deşi în istoria iubirii, aparent, Allan este cel iniţiat, iar fata este novice, pasiunea ce îi mistuie îl transformă profund pe bărbat, el suferă un proces de maturizare afectivă şi chiar spirituală. Înainte de a ajunge în casa lui Narenda Sen, protagonistul este superficial în dragoste, în căutare de aventuri ce-l scuteau de orice responsabilitate şi implicare. Iubirea pentru indiană îl mistuie, îl împlineşte, îi prilejuieşte revelaţia unor trăiri pe care nici nu le bănuia.

Întreruperea brutală a relaţiei îl duce în pragul paroxismului: „izbucnii în plâns nebuneşte, smulgându-mi părul, muşcându-mi pumnii". Depărtarea în timp de evenimente îl determină pe Allan să redevină lucid, să emită supoziţii, să oscileze sub forma confesiunii.

Povestirea are funcţie cathartică (ajutând personajul să se desfacă de obsesia trecutului), dar în acelaşi timp reprezintă o şansă de a retrăi experienţa unică. Actul scriitoricesc este o cale prin care individul se poate apăra de *„teroarea istoriei"*.

Portretul eroinei este realizat din perspectiva unică, subiectivă a personajului-narator. Ea simbolizează pasiune fascinantă, mister şi până la finalul romanului portretul său dezvăluie trăsături ce se sustrag elucidării. Tainele ce o învăluie ca un marasm pe Maitreyi par a fi desprinse din tainele universale şi îi anulează lui Allan orice tentativă de a se sustrage pasiunii, ţinându-l într-o „captivitate psihică". Este imposibil de încadrat acest personaj feminin într-o tipologie. Ea pare o sumă de contrarii: sobră, indiferentă, provocatoare, complexă, ingenuă, artistă, intelectuală. Toate aceste „placaje culturale" îl derutează pe european, dar în acelaşi timp îl incită până la subjugare. Încă de la început el intuieşte că aceste trăsături nu sunt avataruri ale seducţiei, ci semne ale unei staturi spirituale de graţie, ale unui elan mistic şi ale unei asceze mentale. La prima întâlnire, fata îi pare protagonistului „urâtă – cu ochii ei prea mari şi prea negri, cu buzele cărnoase şi răsfrânte, cu sânii puternici, de fecioară bengaleză crescută prea plin, ca un fruct trecut în copt".

Vizitând familia Sen, tânărul are ocazia să o revadă şi primele impresii se schimbă: „Maitreyi mi s-a părut, atunci, mult mai frumoasă, în sari de culoarea ceaiului palid, cu papucii albi cusuţi în argint, cu şalul asemenea cireşelor galbene – şi buclele ei prea negre, ochii ei prea mari, buzele ei prea roşii creau parcă o viaţă şi mai puţin umană în acest trup înfăşurat şi totuşi transparent, care trăia, s-ar fi spus, prin miracol, nu prin biologie".

În India orice femeie este considerată o DEVI, o zeiţă, aşa cum amintea şi Eliade: „India nu vede în femeie nici fecioară, nici amantă. Vede numai zeiţa, numai jertfa creatoare, mama. Orice altă virtute păleşte alături de aceasta din urmă".

Idealul în iubire îl reprezintă întemeierea unei familii. Logodna făcută prin cununa de flori de iasomie sacralizează unirea cuplului exonerându-i de păcat.

Scanned with OKEN Scanner

Allan avea să constate nu după multă vreme că Maitreyi şi-a reluat „liniştea şi patima ei de joc, de liberă bucurie", „că obsesia păcatului n-a mai chinuit-o".

Prin ritualurile ei solemne, ea creează iluzia obţinerii absolutului. Allan reprezintă pentru fată „prietenul", „fratele", „iubitul", „alesul". După ce sunt obligaţi să se despartă, bărbatul capătă o ipostaziere sacră: „soare", „aer", „floare", „zeu de aur şi din pietre scumpe". Altfel spus, Allan reprezintă o permanentă aspiraţie spre absolut.

Iubirea are un alt sens, o altă dimensiune pentru indiană decât pentru european. Jocul în care fata îşi implică iubitul (cu cărţile, cu braţele, cu literele desenate în flori) presupune surpriză, semn. În mai multe situaţii, Maitreyi îşi exprimă convingerile sale legate de destin, de Karma.

Experienţa erotico-spirituală a celor doi susţine aprecierea lui Eliade: „Viaţa e durere. Forme care apar şi dispar, care se nasc şi mor, într-o continuă devenire. Viaţa e dureroasă tocmai pentru că e multiformă, dinamică, dramatică, într-un cuvânt pentru că e integrată într-un ocean de iluzii, e viciată de ignoranţă" – conform concepţiei indiene. **(A. C.)**

Caracterizarea personajului Maitreyi

Experienţa indică a fost pe deplin valorificată literar de către Mircea Eliade, în creaţii precum *Isabel şi apele diavolului*, *Nopţi la Serampore*, *Maitreyi*, cea din urmă reprezentând, după cum mărturisea autorul, „un roman pe jumătate autobiografic". Roman modern, *Maitreyi* se remarcă prin autenticitate, substanţialitate şi anticalofilism, Eliade afirmând în *Despre scris şi scriitori* că: „Pe mine mă interesează omul din tine, cel de acum, şi pe acesta numai scrisul mi-l poate revela. Puţin îmi pasă de imperfecţiuni, de naivităţi, de contradicţii, de obscurităţi. Faptele nu au nimic de a face cu perfecţiunea, cu stilul. Nu importă cum e scrisă o carte. Importă numai cel care o scrie".

Protagonistul, Allan, trăieşte o experienţă ek-statică, o iubire cu valoare iniţiatică, parcurge labirintul, care dincolo de cunoaşterea pe care o presupune, implică şi un risc. Eroul se rupe de lumea în care trăieşte iniţial, pentru a se înţelege şi a se autocunoaşte. Romanul abordează conflictul dintre două coduri culturale diferite, incompatibilitate ce generează neputinţa personajului de a rămâne în apropierea sacrului, de a străbate până la capăt drumul spre centru.

Fraza de început a romanului introduce distincţia între eul-narant şi eul-narat, Allan îndeplinind o dublă funcţie: narator (îşi asumă povestirea evenimentelor) şi actor (joacă un rol în istorie): *„Am şovăit atâta în faţa acestui caiet, pentru că nu am izbutit să aflu încă ziua precisă când am întâlnit-o pe Maitreyi."* Astfel, cititorul are o dublă perspectivă asupra evenimentelor: una simultană desfăşurării lor şi alta ulterioară, prin care faptele de odinioară sunt decantate, analizate, comentate. Personajul-narator îşi valorifică jurnalul ţinut pe parcursul poveştii de iubire cu Maitreyi. Această postură, de autor de jurnal, poate fi considerată o a treia funcţie

Scanned with OKEN Scanner

îndeplinită de protagonist. Jurnalul devine pretext literar, reper al autenticităţii, formă de revelaţie şi de rememorare, de trăire „nudă". În consecinţă, identificăm în roman un timp al spontaneităţii şi un timp al reflecţiei, un timp al experienţei şi un timp al narării. Ca tehnici narative remarcăm, pe lângă tehnica dublei perspective, dialogul, analiza psihologică, fluxul conştiinţei dictat de memoria involuntară, monologul interior, discursul analitic.

Aflat pe un tărâm puţin cognoscibil, plin de mistere, tânărul european este fascinat de Maitreyi, alături de care parcurge pe de o parte un labirint material, fizic, iar pe de altă parte un labirint al aventurii spirituale. Diferenţa dintre el şi ceilalţi este marcată de la început: „eram singurul alb", ceea ce-i oferă bărbatului iluzia superiorităţii, poziţie care ,de fapt, e doar „condamnarea" la iniţiere, de care eroul devine conştient prea târziu. Prin dragostea pentru Maitreyi, Allan descoperă o altă latură a existenţei, nebănuită şi profundă, împreună cu „zeiţa", el reface cuplul originar. Intrarea în casa inginerului Narendra Sen echivalează cu intarea în labirint, experienţă care îl va schimba definitiv pe tânăr. Lucid, inteligent, dornic să evolueze profesional, Allan iubeşte libertatea şi invitaţia lui Narendra Sen de a locui în casa sa îl descumpăneşte: tentaţiei de a cunoaşte această lume îndeaproape i se opune teama de a fi nevoit sa renunţe la traiul de până atunci. Dovadă că nu este pregătit pentru această experienţă este faptul că interpretează greşit atitudinea celor din jur, afecţiunea pe care aceştia o manifestă faţă de el, nu înţelege cutumele, legile noului univers de care este oşor absorbit.

Iubirea este dictată la început de orgoliu, de curiozitate (eroul adoptă o poziţie defensivă, neagă sentimentele profunde pe care le încearcă – speriat că nu mai deţine controlul total asupra propriilor trăiri), treptat se transformă în mistuire, în ardere, în dependenţa de „barbară": „Mă dureau cele ce spunea Maitreyi. Mă dureau cu atât mai mult, cu cât o simţeam în stare să iubească totul cu aceeaşi pasiune, în timp ce eu voiam să mă iubească numai pe mine. O fiinţă care iubeşte întruna, pe oricine; poate fi un chin mai insuportabil pentru un amant?" Exegeţii identificau în roman trei tipuri de iubire: iubire-vanitate, iubirea-vrajă şi iubirea-pasiune. Pasiunea îi conduce pe cei doi îndrăgostiţi la sacru, căci au fost contopite contrariile, bărbatul şi femeia s-au unit într-o singură fiinţă. S-ar putea adăuga iubirea-intelect, căci frecventele discuţii despre literatură, civilizaţie, filozofie consolidează sentimentele dintre cei doi: „Ne spunem multe prin literatură. Câteodată ghicim amândoi că ne vrem". Jocul dintre cei doi nu e „joacă", ci reprezintă etapele unei iniţieri ce culminează cu logodna mistică, un ceremonial în care puterile primordiale sunt invocate pentru a sfinţi unirea. Apa, pământul, cerul, pădurea participă la gestul hieratic iniţiat de Maitreyi. Incantaţia reprezintă un jurământ de dragoste eternă: „Mă leg pe tine, pământule, că voi fi a lui Allan şi a nimănui altuia. Voi creşte din el ca iarba din tine. şi cum aştepţi tu ploaia, aşa îi voi aştepta eu venirea, şi cum îţi sunt ţie razele, aşa va fi trupul lui mie. (...). Ploaia să fie sărutul nostru. Şi cum tu niciodată nu oboseşti, maica mea, tot astfel să nu obosească inima mea în dragostea pentru Allan, pe care cerul l-a născut departe, şi tu, maică, mi l-ai adus aproape".

Scanned with OKEN Scanner

Fazele iubirii dintre cei doi sunt înregistrate haotic, fără legături cronologice, urmărind doar hăţişul trăirilor interioare ale lui Allan.

Ruperea bruscă a stării de vrajă, ce coincide cu îndepărtarea de centru şi cu izgonirea din labirint, îl împinge pe tânăr la limita paroxismului: „aproape sufocat de o durere pe care nu ştiam pe ce nume să-i spun, căci nu mai era nici dragoste, nici suferinţă, ci un sentiment de totală năruire, ca şi cum m-aş fi trezit deodată singur într-un cimitir, fără nimeni lângă mine căruia să mă plâng, de la care să aştept mângâiere." Ieşirea din labirint este dramatică şi îi lasă personajului amintiri dureroase şi un gol imens: „Nu mai eram de mult tânărul vânjos şi optimist, ştiind ce vrea şi ce poate, europeanul îndrăgostit de tehnică şi pionierat, care debarcase cândva în India ca s-o civilizeze. Totul mi se părea inutil, abstract şi inutil. Totul în afară de cele câteva luni ale dragostei şi nenorocirii mele."

Ceea ce-l caracterizează pe Allan după despărţirea de Maitreyi este pustietatea şi singurătatea. Vidul din sufletul şi din trupul său nu poate fi umplut nici de prieteni, nici de aventura cu Jenia Isaac, nici de încercarea de a înfiripa o relaţie cu Geurtie: „Doamne, de ce nu pot să uit? De ce nu se stinge odată jarul ăsta fără sens şi fără rod?" Lunile petrecute în Himalaya constituie un prilej pentru anamneză, reluarea etapelor iubirii având puteri taumaturgice. Meditaţia reprezintă o altă cale, alături de iubire, de integrare în Marele Tot.

Până şi reacţiile celor doi îndrăgostiţi, după ruptura produsă în mod brutal, din exterior, dovedesc diferenţa de mentalitate: Maitreyi este dispusă să facă orice sacrificiu pentru a fi din nou lângă cel pe care şi-l alesese drept jumătatea sa pentru totdeauna, în timp ce Allan refuză îndărătnic să reintre în magia pasiunii devastatoare. El doreşte eliberarea, uitarea, descătuşarea de o suferinţă pe care nici nu ar fi putut-o bănui.

Finalul este deschis şi trădează regretul protagonistului: „Simt că a făcut-o asta pentru mine. Dacă aş fi citit scrisorile aduse de Khokha... Poate plănuise ea ceva. Sunt foarte tulbure acum, foarte tulbure. Şi vreau totuşi să scriu aici tot, tot... şi dacă n-ar fi decât o păcăleală a dragostei mele? De ce să cred? De unde să ştiu eu? Aş vrea să privesc ochii Maitreyiei."

Eugen Simion aprecia că Allan „este un om de idei, are idei, trăieşte în plan spiritual situaţiile de existenţă" şi că „el descoperă pe cont propriu că în afara lumii europene există altele, surprinzătoare nu atât prin peisajul şi pitorescul comportamentului, ci prin modul prin care individul comun trăieşte actele existenţiale capitale." **(A.C.)**

Scanned with OKEN Scanner

Enigma Otiliei de G. Călinescu

În istoria romanului românesc din veacul al XX-lea există două momente semnificative prin prisma implicaţiilor asupra destinului acestei specii la noi. Cel dintâi este marcat de apariţia, în 1938, a capodoperei lui G. Călinescu, *Enigma Otiliei*. Critica vremii a remarcat de la început întoarcerea la formula epică balzaciană, într-o vreme când modelul proustian se impune în întreaga Europă.

Al doilea episod surprinzător este constituit de publicarea, în 1955, a primului volum din romanul *Moromeţii*, de Marin Preda. şi într-un caz şi în celalalt, explicaţiile ţin de contextul literar, mai precis de momentele de criză din evoluţia specii. În ceea ce-l priveşte pe G. Călinescu, acesta intenţionează să revitalizeze interesul pentru roman, deopotrivă al scriitorilor şi al cititorilor, apelând la o formulă epică nu tocmai nouă, dar consacrată. De partea cealaltă, revenirea la tradiţia romanului de inspiraţie rurală, considerată de mult încheiată, odată cu publicarea capodoperelor lui Rebreanu – *Ion* şi *Răscoala*, marchează revitalizarea speciei după o perioadă de experienţe sterile şi încercări penibile.

Desigur că simpla reluare a unor formule epice consacrate nu ar fi fost de ajuns şi nu ar ocaziona nişte realizări artistice de excepţie. Valoarea ambelor creaţii este conferită de numeroasele elemente de noutate şi originalitate, în deplină concordanţă cu concepţia estetică a fiecărui autor. *Enigma Otiliei*, care surprinde viaţa societăţii bucureştene de la începutul veacului trecut, întruneşte majoritatea trăsăturilor romanului obiectiv: naraţiune la persoana a treia din perspectiva unui narator omniprezent şi omniscient, fir epic linear, personaje care se încadrează în tipologii. În acest sens, Matei Călinescu observa: „Cu *Enigma Otiliei...*, G. Călinescu îşi asumă responsabilităţile complexe ale unei construcţii epice ample, arhitectonice, recurgând la modalitatea prozei obiective de tip balzacian" *(Arta epică a lui G. Călinescu)*.

De altfel, afirmarea influenţelor balzaciene reprezintă un loc comun în critica literară, de la apariţie şi până în prezent. Al. Piru îl consideră „un roman obiectiv, de tipologie, balzacian". La rândul său, Ov. S. Crohmălniceanu afirmă tranşant că „romanul adoptă metoda de lucru a lui Balzac". În sfârşit, Pompiliu Constantinescu, într-o cronică publicată chiar în anul apariţiei în revista „Vremea", apreciază că G. Călinescu „A procedat clasic, după metoda balzaciană a faptelor concrete, a experienţei burgheziei bucureştene. Nimic livresc, nimic inventat în atmosfera în care personagiile evoluează; impresia de realism, de experienţă treptată, aşa cum o imprimă viaţa, cu sinuozităţile, cu umbrele şi luminile ei, este covârşitoare".

Analizând perspectiva narativă, Nicolae Manolescu înscrie romanul în categoria doricului *(Arca lui Noe)*. Acelaşi autor evidenţiază unele deosebiri evidente faţă de creaţia lui Balzac: „Naratorul călinescian este deci un specialist şi apelează la un limbaj profesional... Universala şi magica ştiinţă a lui Balzac apare aici sfărâmată în nenumărate ştiinţe speciale, fiecare cu vocabularul ei. Dacă Balzac are vocaţia de a

Scanned with OKEN Scanner

crea viaţă, G. Călinescu o are pe aceea de a comenta. Balzacianismul romanului călinescian nu este numai polemic, ci şi, prin excelenţă, critic".

Chiar dacă, în chip firesc, cel puţin la nivelul structurării compoziţionale, s-au observat influenţe diverse, realiste, clasice, romantice şi nu numai, cel mai adesea se consideră că influenţele balzaciene sunt fundamentale în definirea specificului operei. Principalele particularităţi, „asimilate şi de G. Călinescu", sunt sintetizate de Gheorghe Glodeanu: „Atenta observaţie a socialului umanităţii sub latura morală, fresca Bucureştiului de dinainte de Primul Război Mondial, naraţiunea la persoana a treia şi menţinerea naratorului omniscient..." *(Poetica romanului românesc interbelic)*.

O compoziţie epică echilibrată, douăzeci de capitole, cu un epilog, o acţiune care se dezvoltă linear, interferenţa planurilor narative (cel care urmăreşte adevăratul război care se dă pentru moştenirea lui moş Costache Giurgiuveanu şi cel care surprinde meandrele unei iubiri adolescentine), realizează suportul pentru prezentarea amplei imagini a societăţii bucureştene într-o perioadă istorică semnificativă. Dacă am privi lucrurile numai din perspectiva clanului Tulea sau a bătrânului avar, moş Costache, am avea imaginea unei lumi la crepuscul, incapabilă să supravieţuiască într-un univers sufocant, aşa cum este strada Antim, prezentată de la început. De partea cealaltă, mai ales Stănică Raţiu şi Felix Sima ilustrează limpede că lumea aceasta are resursele necesare nu numai pentru a supravieţui, ci şi de a evolua, de a-şi îndeplini destinul. În consecinţă, personajele sunt atent urmărite în latura morală şi în plan social, pentru că, din ambele perspective doar imaginea devine relevantă. Iată de ce este nevoie de o rigoare compoziţională desăvârşită: „Disciplinarea fanteziei, supunerea la rigori, înfrânarea tumultului, în acest roman, apoi desenul caracterologic în manieră balzaciană, încercarea de a descoperi scheme tipologice universale... toate acestea ar face din *Enigma Otiliei* un model al compoziţiei realiste" (Nicolae Balotă, *De la Ion la Ioanide)*.

Tehnica detaliului semnificativ, menită să realizeze acordul între individ şi mediul în care trăieşte, este evidentă de la început când se prezintă, mai întâi, imaginea străzii Antim iar, mai apoi, interiorul casei lui Costache Giurgiuveanu. În acest proces, autorul îşi fixează imediat statutul de martor obiectiv, care se limitează la simpla notaţie. Se conturează, încetul cu încetul, imaginea unei lumi fără identitate, nu lipsită, însă, de ambiţii şi orgolii imposibil de susţinut. Stilul arhitectonic este nesigur, un amestec în care predomină „ciubucăria", „ridiculă prin grandoare". Lumea în care cititorul pătrunde este una pestriţă, incertă ca identitate morală, dar în veşnică mişcare, agitaţie, surprinsă în manieră comică, aceasta fiind o altă particularitate definitorie a textului.

Observaţia atentă, minuţioasă, are darul de a ordona, încetul cu încetul, această lume. Personajele intră în scenă unul câte unul, îşi definesc statutul moral şi îşi fixează ponderea în desfăşurarea epică. Particularităţile fiecăruia se desprind nu doar din prezentarea directă, ci şi din perspectiva celorlalţi, dar în aceeaşi notă de deplină obiectivitate. Uneori, impresiile par să se suprapună, astfel încât

Scanned with OKEN Scanner

cititorul nu mai are certitudinea că observaţiile aparţin naratorului sau personajului: „Faţa măslinie, cu nasul mic şi ochii foarte albaştrii, arată şi mai copilăroasă între multele bucle şi gulerul de dantelă. Însă în trupul subţiratic, cu oase delicate de ogar, de un stil perfect, fără acea slăbiciune suptă şi pătată a Aureliei, era o mare libertate de mişcări, o stăpânire desăvârşită de femeie."

Referitor la construcţia personajelor, Al. Piru face o observaţie fundamentală: „Călinescu realizează romanul citadin cu cea mai bogată galerie de caractere din literatura română. Portretele, cele mai multe, sunt de factură clasică, dar scriitorul nu absolutizează, pentru că nici Balzac nu se mai încadrează hotărât în acest tipar". Preferinţa pentru tipologii este evidentă, iar în realizarea acestora S. Damian consideră că romancierul „operează ştiinţific, cu imparţialitatea cercetătorului de laborator. În foaia de observaţie clinică sunt notate datele ereditare, antecedentele, starea somatică. E lămurită legătura cauzală dintre fapte, se indică succesiunile, seriile".

Dintre apariţiile memorabile, trebuie amintiţi Costache Giurguveanu, „avarul morbid" (Matei Călinescu), Stănilă Raţiu, arivistul în linia lui Dinu Păturică şi Tănase Scatiu, „studentul sentimental, Felix Sima" (Pompiliu Constantinescu), clanul Tulea care alunecă iremediabil pe treptele degenerării. Tratarea celor mai mulţi stă sub semnul comicului, singurii care se sustrag acestei viziuni sunt, evident, Otilia, Felix şi Pascalopol, chiar dacă, uneori, reacţiile ironice nu lipsesc (tribulaţiile sentimentale ale lui Felix, felul de a fi destul de rigid al moşierului), o reuşită, prin prisma viziunii şi a resurselor artistice este bătrânul Costache Giurgiuveanu. Realizarea acestui personaj a însemnat pentru G. Călinescu o provocare, având în vedere lungul şir de avari celebri din literatura universală sau chiar naţională care au făcut gloria unor scriitori precum Molière, Balzac sau Delavrancea. Personajul este în bună măsură umanizat prin dragostea faţă de Otilia, astfel încât este „privit", dacă nu cu simpatie, măcar cu înţelegere. Modul de a proceda al romancierului este sintetizat convingător de Matei Călinescu: „Patima posesivă a lui Costache Giurgiuveanu... e analizată cu un realism minuţios şi puternic în toate efectele ei materiale şi morale, nu numai pe plan individual, ci şi în cadrul familial" *(op. cit.)*.

Alături de toate celelalte detalii semnificative, lumea care populează romanul definitivează imaginea de frescă a Bucureştilor începutului de secol al XX-lea.

În felul acesta, întrebarea patetică a lui Mihai Ralea, *De ce nu avem roman? (Scrieri,* II, 1977), publicat în 1927 este demontată convingător şi de această operă a lui G. Călinescu, pentru că ea aduce în prim plan şi „conflicte" şi „individualităţi" şi, la urma urmelor, se încadrează în viziunea sociologului şi istoricului literar Mihai Ralea: „Romanul e povestea individualităţilor fără viaţă publică, fără strălucire, a individualităţilor modeste, înecate în marea masă a publicului. Persoane fără importanţă istorică, dar cu mare semnificaţie morală. Romanul e povestea vieţii şi sufletului individualităţilor private celor mai caracteristice". **(F. C.)**

Scanned with OKEN Scanner

Particularităţi de construcţie a unui personaj

Apărut în anul 1938, romanul *Enigma Otiliei* de G. Călinescu evidenţiază „metoda de lucru a lui Balzac" (Ov. S. Crohmălniceanu), oferind receptorului o variată galerie de personaje care pun în lumină, la rândul lor, tema balzaciană: „în centrul cărţii stă istoria unei moşteniri (id.)".

Acţiunea romanului se petrece la începutul secolului XX, în Bucureşti. Venit de la Iaşi, Felix Sima (orfan, ca şi Otilia, Pascalopol ori Stănică Raţiu), este hotărât să studieze medicina şi să devină un medic recunoscut. Tânărul se îndrăgosteşte de Otilia Mărculescu (fiica celei de-a doua soţii a lui Costache Giurgiuveanu), văzută de clanul Tulea ca o ameninţare în obţinerea averii lui moş Costache. Moşierul Pascalopol îi satisface capriciile fetei şi, în cele din urmă, o însoţeşte la Paris. După moartea lui Giurgiuveanu tânăra se căsătoreşte cu Pascalopol de care se desparte mai târziu. La rândul său, Felix, ambiţios şi tenace, îşi vede visul împlinit şi se căsătoreşte „într-un chip care se cheamă strălucit şi intră, prin soţie, într-un cerc de persoane influente".

Este interesant de observat că titlurile romanului lui G. Călinescu oferă, anticipativ, anumite indicii legate de personalitatea Otiliei. Titlul iniţial, acela dat de autor, *Părinţii Otiliei,* se justifică, pe parcursul lecturii, prin faptul că mai toate personajele ar dori să influenţeze, într-o formă sau alta, destinul fetei.

Apelând la caracterizarea directă, naratorul o descrie pe Otilia aşa cum o vede Felix în momentul venirii sale în casa lui Giurgiuveanu: „fata, subţirică [...] îi întinse cu francheţe un braţ gol şi delicat". Ea „părea să aibă optsprezece – nouăsprezece ani. Faţa măslinie, cu nasul mic şi cu ochii foarte albaştri arăta şi mai copilăroasă între multele bucle şi gulerul de dantelă". Tânăra are „trupul subţiratic, cu oase delicate de ogar, de un stil perfect"; deşi cu trăsături adolescentine pline de graţie, „Otilia nu făcea niciun gest care să pară îndrăzneţ, nu scotea nicio vorbă nechibzuită", dovedind „o stăpânire desăvârşită de femeie".

Moş Costache, tutorele Otiliei şi al lui Felix, om bătrân şi avar (în descendenţa lui Gobsek), o iubeşte în felul său, dorind să-i facă o situaţie (ar putea s-o înfieze, să-i pună banii pe numele ei, să-i ridice o casă), dar tergiversează punerea în practică a intenţiilor sale; fata îl iubeşte sincer şi îl acceptă aşa cum este: „Papa este un om bun [...] însă are ciudăţeniile lui". Dezinteresată de propria-i soartă, fata consideră plictisitoare „preocupările de a i se face o zestre, de a i se da o situaţie legală. I se păreau burgheze, umilitoare". De altfel, când moş Costache moare, ea este singura care suferă cu adevărat. Matern protectoare cu bătrânul, Otilia are şi pentru Pascalopol gesturi înduioşătoare, tolerând amestecul de sentimente ale acestuia şi primindu-i atenţiile curtenitoare ca fiind normale, spre exasperarea femeilor din clanul Tulea. De altfel, Leonida Pascalopol rămâne singurul personaj care o înţelege, ocrotindu-i delicat independenţa (se căsătoreşte cu ea după moartea lui Giurgiuveanu şi apoi se despart fiindcă „era o chestiune de umanitate s-o las să-şi petreacă liberă anii cei mai frumoşi"). Bogat, educat, matur şi echilibrat, moşierul intuieşte în Otilia calităţile feminităţii ignorate de ceilalţi,

Scanned with OKEN Scanner

motiv pentru care i se confesează lui Felix: „Otilia, o cunosc prea bine, e un temperament de artistă, care simte nevoia luxului, a schimbării. A o închide acum într-o căsătorie, înseamnă să-i deformez caracterul, să-i stingi avântul, graţia" sau „E ca o rândunică: închisă în colivie, moare". De altfel, independenţa Otiliei, comportamentul acesteia îl fac neîncrezător pe Felix, educat cu rigiditate în spiritul muncii şi a împlinirii profesionale. Venit din mediul auster al internatului, tânărul este fascinat de fiica vitregă a lui Giurgiuveanu, de care se şi îndrăgosteşte. Inteligentă şi matură în gândire, fata îi va cere mereu „să aibă răbdare", convinsă că privaţiunile de ordin material i-ar distruge dragostea şi l-ar împiedica să progreseze în plan profesional: „Felix – îi răspunse Otilia – eşti încă prea tânăr. Nu trebuie să te gândeşti la iubire înainte de a-ţi face o carieră strălucită. Iubirea – măsură ea vorba – e un cuvânt mare, dar apoi vezi că singură n-ajunge". Tânărul ştie că fata „subţire, cu gusturi aristocratice" n-ar fi acceptat sacrificiul lui de a renunţa la medicină. Oscilând între gelozia faţă de Pascalopol şi iubirea devotată pentru Otilia, Felix, maturizat în urma experienţei cu Georgeta, intuieşte calităţile Otiliei căreia îi mărturiseşte: „Te iubesc pe tine, care eşti frivolă în aparenţă, fiind în fond inteligentă şi profundă". Tribulaţiile sentimentale ale lui Felix, relaţia acestuia cu Otilia, sunt explicate raţional de Georgeta: „Eşti tânăr, treci printr-o criză erotică. De ce-ţi închipui c-a fugit Otilia? Orice fată inteligentă intuieşte tulburările băieţilor. A fugit fiindcă îi e frică de tine şi te iubeşte".

Dacă Felix, moş Costache sau Pascalopol o iubesc – e adevărat, fiecare în felul său – nu acelaşi lucru se poate afirma despre clanul Tulea, care presimte în tânăra orfană un pericol serios şi fiecare membru al familiei încearcă s-o discrediteze. Aglae îl ironizează pe Pascalopol, dorind s-o culpabilizeze pe Otilia, a cărei emancipare i se pare un defect major: „Ei, ce vrei tu Aurelio? interveni acră Aglae, dumnealui caută temperament, îndrăzneală, cum au fetele de azi. Acum nu mai merge modestia fetelor crescute cumsecade. Ştii tu, să pui picior peste picior şi să te spânzuri de gâtul bărbaţilor?". În viziunea bătrânei, Otilia rămâne „o destrăbălată" şi „o dezmăţată". Sufocată de talentul acesteia de pianistă, Aglae îi cere fetei să înceteze, negându-i calităţile: „Ori ştii să cânţi, ori nu. Pianul cere talent.".

Aurica o urăşte şi ea pe Otilia, cu atât mai mult cu cât farmecul fetei i-ar putea răpi posibilii pretendenţi; de aceea îi spune lui Felix că Otilia e „falsă", „fată fără căpătâi şi fără părinţi", despre care „se spun multe lucruri grozave". La rândul lui, cinicul Stănică Raţiu îl consolează în felul său: „Ca Otilia sunt sute. Numai să-ntinzi mâna. [...] Nostimă fată, delicioasă, de acord, dar uşuratică, cheltuitoare, e femeia care te ruinează".

Aşadar, Otilia intră în relaţie cu celelalte personaje cărora le induce sentimente şi atitudini variate, creând posibilitatea unor perspective diferite, idee evidenţiată de Ov. S. Crohmălniceanu: „Apar în carte, de fapt, mai multe Otilii. Una copilăroasă, tandră, lilială, a lui Felix, alta capricioasă, atrasă de lux şi având nevoie de protecţie, a lui Pascalopol, o a treia, fe-fetiţa plină de tact a lui moş Costache, în sfârşit, cea de-a patra (zăpăcita), (dezmăţata), (străina), de care vorbeşte mătuşa Aglaia. Tulburător e că toate imaginile eroinei se ţin şi au între

Scanned with OKEN Scanner

ele mereu ceva comun datorită naturii contradictorii a sufletului feminin". Tocmai inefabilul acestui personaj justifică şi titlul, mult mai incitant pentru cititor, *Enigma Otiliei* („editorului i s-a părut mai sonor", mărturisea Călinescu). Autorul romanului susţine că personajul său nu este enigmatic decât pentru Felix: „Pentru orice tânăr de douăzeci de ani, enigmatică va fi în veci fata care îl va respinge, dându-i totuşi dovezi de afecţiune".

Otilia apare, aşadar, în roman, conştientă de perioada deplinei înfloriri din existenţa oricărei femei: „Cât crezi tu că mai am de trăit în înţelesul adevărat al cuvântului? Cinci, şase ani!". De altfel, epilogul îi dă dreptate, fiindcă fotografia pe care i-o arată Pascalopol lui Felix înfăţişează „o doamnă foarte picantă, gen actriţă întreţinută", cu „un aer de platitudine feminină".

George Călinescu utilizează, în mod consecvent maniera balzaciană, care urmăreşte personajul în mediul său de viaţă; în acest sens, camera Otiliei evidenţiază, printr-o descriere minuţioasă, nu numai un stil de viaţă, dar şi exuberanţă temperamentală: „sertarele" „erau trase", oferind privitorului lenjerie, „cutii de pudră", „flacoane de apă de Colonia", „rochii, pălării", „jurnale de modă franţuzeşti", „note muzicale" sau „un morman de cărţi, cele mai multe nemţeşti dar şi romane franţuzeşti...". În roman apar şi notaţii legate e vestimentaţia fetei care iubeşte luxul, vădind însă bun gust şi naturaleţe: „Otilia era îmbrăcată cu rochia de tul. Pe cap avea o mare *pleureuse* tivită cu dantelă, iar mâinile îi erau până la cot înmănuşate. Avea şi o umbrelă, de asemeni cu garnitură de dantelă.".

După cum se poate observa, personajul călinescian are trăiri şi manifestări contradictorii, ceea ce pare a fi consecinţa mai multor factori: statutul social incert, vârsta sau tracasările produse de familia Tulea. Faţă de Felix, Otilia încearcă să-şi explice impulsurile („Câteodată îmi vine să ţip şi atuncea mă răzbun pe pian") sau să-şi analizeze sentimentele („...dar şi eu te iubesc în atâtea feluri, încât nu pot să analizez acum cât te iubesc ca frate şi cât ca, cum să zic, iubită") loială şi lucidă („Noi, fetele, Felix, suntem mediocre, iremediabil mediocre, şi singurul meu merit este acela că-mi dau seama de asta"), ea îi arată tânărului inutilitatea iubirii lui: „Nu-ţi interzic să-ţi faci din mine un scop în viaţă, fă aşa ca şi când aş merita acest lucru. Spun că eu nu-l merit, ăsta-i adevărul".

Naratorul însuşi, apelând la caracterizarea directă, constată că Otilia se comportă cu „discreţiune care se dovedi mai târziu felul ei propriu de a fi", amestecând „o seriozitate rece, blazată, cu cele mai teribile copilării". Toate aceste însuşiri se completează cu spiritul fin de observaţie şi cu o foarte nuanţată cunoaştere a oamenilor; despre Aglae afirmă, pe bună dreptate, că este o „viperă", bătrâna şi Aurica nu o pot suferi fiindcă „le e teamă că au să piardă moştenirea...", iar „De Stănică ăsta am avut repulsie chiar de la început. Îl cred capabil de orice şi mă tem de el".

Paradoxal, Otilia este considerată o enigmă de cei doi bărbaţi care o iubesc şi care au încercat s-o înţeleagă în mod real, Felix şi Pascalopol. Construită cu subtilitate, caracterizată prin variate modalităţi, văzută din perspectiva celorlalte personaje, Otilia Mărculescu nu reprezintă o enigmă, ci întruchiparea eternului feminin. **(F. C.)**

Scanned with OKEN Scanner

Urmând linia începută demult de Nicolae Iorga şi continuată de I. Slavici, L. Rebreanu sau de M. Sadoveanu, M. Preda îşi dedică majoritatea creaţiilor personajului întruchipat de ţăranul român, a cărui imagine o modifică esenţial. Romanul în două volume (1955, 1967) *Morometii* cunoaşte un îndelungat proces cristalizator: odiseea scrierii începe cu o compunere pe băncile şcolii, urmată de publicarea schiţei *Pârlitu;* nuvelele *Casa de-a doua oară* şi *O adunare liniştită* îl anunţă pe viitorul personaj al *Morometilor*, Ilie Moromete.

În descendenţa lui Liviu Rebreanu, Marin Preda demonstrează prin romanul *Morometii* că noutatea unei scrieri nu rezidă doar în tema abordată, ci şi în originalitatea viziunii asupra unui subiect (satul şi ţăranul) tradiţional. Dacă Liviu Rebreanu propusese distanţarea de idilizarea sămănătoristă în favoarea unei analize realiste a dramei sociale a ţăranului român, M. Preda se îndreaptă către investigarea lumii interioare a sufletului acestuia, care acum are conştiinţă, inteligenţă şi, mai ales, un acut simţ al sensului existenţei. Mai mult decât atât, scriitorul îl acuză pe predecesorul său, Liviu Rebreanu în contumacie de „falsitate şi naturalism de prost-gust". Considerând că a exagerat obsesia lui Ion pentru pământ, M. Preda concepe acest roman şi ca o replică la creaţia rebreniană, apelând la procedeul *simetriilor inverse:* „râvnei ispititoare" a lui Ion îi contrapune un ţăran care amână munca, plăcându-i conversaţia sau, altfel spus, un Ilie Moromete „care îşi începe cariera în literatură stând degeaba [...] fără rost şi fără scop" (Monica Spiridon). Pe de altă parte, Polina este o protagonistă, replica Anei, despre care Preda afirmă ca este un personaj neverosimil, inventat de Rebreanu pentru a servi schemei în care Ion trebuie să apară drept ţăranul obsedat de pământ.

Prin urmare, M. Preda construieşte un nou univers rural, plecând de acolo unde se opriseră Sadoveanu şi Rebreanu cu credinţa că spuseseră totul. Romancierul înfăţişează o ţărănime esenţial schimbată, transformând eroul în protagonistul unei drame de conştiinţă, înzestrându-l cu forţa logosului, cu sentimentul contemplaţiei şi puterea introspecţiei. În realitate, prin intermediul personajului său, M. Preda polemizează cu literatura antecesorilor care vorbea despre schematismul sufletului ţărănesc, despre lipsa conştiinţei. Va fi, în schimb, de acord autorul cu afirmaţia lui G. Călinescu, potrivit căreia: „ţăranul şi Kant îşi pun aceleaşi probleme, cu deosebirea că cel din urmă le rezolvă cu altă tehnică". În consecinţă, lumea rurală a lui Preda se defineşte prin valori morale, iar ţăranul se raportează la idei majore precum adevăr, istorie, timp. De altminteri, timpul funcţionează ca supratemă a romanului, guvernând societatea şi individul. Scrierea debutează sub auspiciile unui timp care „avea cu oamenii nesfârşită răbdare", „fără conflicte mari", sugerând echilibrul dintre Timpul Istoric, Exterior (netulburat) şi Timpul Interior al fiinţei umane. Treptat, sub presiunea evenimentelor, timpul social va înfrânge timpul individual, iar satul, ţăranul român se va prăbuşi sub impactul unei „istorii frauduloase" (Monica Spiridon)

Scanned with OKEN Scanner

care „fură" armonia interioară, ilustrând epoca dezechilibrelor, a conflictelor: „timpul nu mai avea răbdare". Din această perspectivă, eroul romanului, Ilie Moromete, este singurul ţăran care îşi păstrează verticalitatea: într-o eră a schimbărilor traumatizante (războiul, socialismul, cooperativizarea) doar Ilie Moromete înţelege că libertatea fiinţei nu este numai exterioară, ci şi interioară. Când o lume întreagă se află în prăbuşire, mândru Ilie Moromete, chiar dacă singur, continuă să creadă în utopia sa care i-a conservat echilibrul: libertatea lăuntrică a fiinţei („domnule doctor, eu totdeauna am dus o viaţa independentă").

Diegeza se desfăşoară pe mai multe planuri, diferite ca importanţă: familia lui Moromete, a lui Birică, apoi a lui Ţugurlan, Boţoghină şi altele. Personajele, deşi distincte, creează impresia că sunt ipostaze ale aceluiaşi individ: Ţăranul Român. Pisică, dornic de a-şi spori averea e copleşit de puzderia de copii; Boţoghină e ţăranul atins de boală, Ţugurlan, mereu întunecat, ţăranul întors către pământ; Bălosu sau Aristide sunt cei avuţi. Dacă, predominant, primul volum urmăreşte un singur plan narativ principal – familia Moromeţilor –, al doilea volum dezvoltă două fluxuri epice ai căror eroi sunt satul şi, respectiv, Niculae Moromete. Ca tehnici narative utilizate se remarcă *decupajul* (primul volum), bazat pe însumarea unor scene simbolice care conturează profilul personajului principal, şi *tehnica rezumativă* (al doilea volum). Naraţiunea curge lent, fără gesturi bruşte, autorul apelând cu predilecţie la tehnica focalizării interne (viziune „avec"), centrată îndeosebi pe Ilie Moromete. La un moment dat, romanul pare să fie al unui singur personaj care îşi gândeşte cartea: Ilie Moromete. Lumea romanescă pare dimensionată în funcţie de puterea minţii protagonistului: *el* are iluzia timpului răbdător, *el* crede în lumea organizată după legi imuabile, pe care *el* le domină; ca stil narativ, se remarcă două registre: unul personal naratorului (cu limbaj elevat, dar bine ţinut sub control) şi unul similar personajelor, când naratorul adoptă „masca" ţăranului, împrumutându-i limbajul, pentru a crea impresia verosimilităţii.

Formula estetică abordată de Marin Preda în creaţia sa este *realismul psihologic*, fixându-şi ca obiect de observaţie lumea rurală şi ţăranul. Crezul său artistic („am vrut să fiu drept şi cu istoria şi cu ţăranii") dovedeşte faptul că scriitorul şi-a conceput literatura ca o modalitate de a rosti adevărul despre condiţia umană, avertizând asupra primejdiei de anihilare a personalităţii umane de către un sistem aberant. În acest sens, deşi romanul păstrează coordonatele unei proze realiste (tema, tipuri de personaje, veridicitatea), atenţia prozatorului este canalizată nu atât spre o monografie specială, rurală, cât spre o „monografie" interioară, psihologică.

Tema creaţiei o reprezintă surprinderea procesului de destrămare a gospodăriei ţărăneşti în perioada de dinaintea celui de-al doilea război mondial (primul volum) şi după intruziunea formelor socialiste (al doilea volum), într-un context istoric necruţător. În esenţă, destinul tragic al gospodăriei rurale este echivalent cu însăşi condiţia dramatică a satului românesc. Prin urmare, titlul romanului, concretizat într-un substantiv propriu cu sens colectiv este o formă

Scanned with OKEN Scanner

familiară de adresare, sugerând tema operei, întrucât familia Moromeţilor devine un simbol al ruinării satului de tip arhaic.

Fixându-şi spaţiul diegezei în satul Siliştea-Gumeşti, din Câmpia Dunării, construindu-şi eroul după tiparul moral al tatălui, Marin Preda creează în spiritul verosimilităţii de tip realist. Cu acestea, viziunea sa asupra personajului şi a lumii pe care o simbolizează rămâne utopică şi romantică. Autentic Socrate rural, Moromete are conştiinţa faptului că el, ca ţăran, nu va pieri, iar menirea lui este aceea de a lupta pentru esenţa fiinţei sale: „până în clipa din urmă omul e dator să ţină de rostul lui, chit că rostul acesta cine ştie ce s-o alege de el...".

Cea dintâi scenă relevantă a primului volum îl ipostaziază, de altfel, într-un *pater familias* intransigent, care consideră că menirea sa este aceea de a păstra familia unită. Epica romanului este dominată de această dramă familială declanşată de contradicţia dintre o conştiinţă patriarhală şi aspiraţiile divergente ale urmaşilor. Tutelând o familie cu copii veniţi din prima căsătorie (Achim, Nilă şi Paraschiv – ai lui Moromete, Alboaica – a Catrinei), dar şi cu trei copii ai celor doi soţi (Tita, Ilinca şi Niculae), Ilie Moromete încearcă să le inoculeze descendenţilor sentimentul apartenenţei şi al solidarităţii, fără să le explice, însă, aşteptând ca înţelepciunea şi revelaţia sensului existenţei să le aparţină copiilor. Ceea ce nu înţelege, nu vrea să accepte Ilie Moromete este tentaţia copiilor pentru lumea nouă, de dincolo de marginile casei, ale satului. Ispitiţi de culoarea banilor, de himera oraşului sau de statutul de om învăţat (Niculae), copiii resping percepţia tatălui asupra „rostului" vieţii. Celebra scenă a cinei anticipează, prin urmare, conflictele ce vor apărea în sânul familiei: cei trei fraţi vitregi ocupă o poziţie exterioară, „gata să se scoale de la masă şi să plece afară", Niculae nu are scaun – semn că nu-şi găseşte loc în acel spaţiu, fetele şi Catrina se ocupa de pregătirea mesei, potrivit rolului atribuit femeilor în familia rurală. Doar „Moromete stătea deasupra tuturor", „stăpânind cu privirea pe fiecare", putând „să se mişte în voie", remarci elocvente din perspectiva conturării figurii unei fiinţe convinse de semnificaţia existenţei sale.

O altă scenă relevantă, anticipând declinul familiei Moromeţilor, constă în tăierea salcâmului – simbol al perenităţii unei lumi (satul) şi al fiinţei (ţăranul). Dezvoltată pe două planuri (tăierea arborelui şi plângerea morţilor în cimitir), scena antropomorfizează copacul devenit **„trup [.] ucis".** „Axis mundi" al universului patriarhal, „dublu vegetal" al omului (E. Simion), salcâmul doborât este transfigurat în simbolul prăbuşirii satului de tip arhaic şi al fiinţei care urmează să moară, ca imagine a unui anumit mod de a înţelege viaţa: ţăranul vechi, autentic, Ilie Moromete.

Caracter puternic, complex, Ilie Moromete dispune de o inteligenţă superioară celorlalţi, iar personajul conştientizează acest decalaj între sine şi restul lumii. Este motivul pentru care personajul nu se lasă schimbat, chiar dacă, aparent, metamorfoza există. Spre exemplu, scenele desfăşurate în poiana lui Iocan evidenţiază un Ilie Moromete în postura „animatorului unui cenaclu de interpreţi ai istoriei" (Monica Spiridon). Întâlnirile nu încep decât în prezenţa lui

Scanned with OKEN Scanner

Moromete, care le citeşte pasaje din ziare, urmând comentarii politice vizând evenimente locale, naţionale sau internaţionale. Apelând involuntar, dar intuitiv, la metoda maieutică, socratică, Ilie Moromete doar generează discuţiile, intervenind cu răstălmăciri, punctând cu umor sau ironizându-i pe ceilalţi. Pasiunea lui este logosul, de aceea caută comunicarea, adesea doar pentru a se amuza, împărţind lumea în proşti şi deştepţi, ultimii fiind foarte puţini. Interlocutor plăcut, hâtru, vorbind în pilde, eroul are magia cuvântului prin care îşi fascinează auditoriul. Veritabil actor, Ilie Moromete are o profundă înţelegere asupra vieţii pe care o percepe ca un spectacol la care ţine să asiste: „originalitate lui vine din modul în care un spirit inventiv, creator, transformă existenţa într-un spectacol" (E. Simion). Acest ţăran acceptă lumea, o contemplă impasibil până când au loc lovituri imprevizibile. Scenele când i se cere „fonciirea", în continuarea profilului creat în poiana lui Iocan, accentuează puterea de disimulare a personajului. Neînzestrat cu spirit comercial, nici cu dorinţa îmbogăţirii, Moromete se mulţumeşte cu averea puţină pe care o are, dar suficientă pentru a subzista. Statul i se pare un „hoţ", care vrea să-l fure, de aceea nu acceptă să îi dea bani, tergiversând infinit datoriile şi amuzându-se de crizele isterice ale lui Jupuitu, pe care îl ironizează lăsându-l fără replică, astfel încât perceptorul se lasă păgubaş.

Al doilea volum al romanului, divizat în cinci parţi (spre deosebire de primul care conţine trei părţi) situează în centrul acţiunii universul rural zguduit de sistemul său tradiţional. M. Preda surprinde starea de anomalie, pierderea răbdării, dilatarea monstruoasă şi autoritară a Istoriei, care curmă jocul speculaţiilor istorice („cenaclul" din poiana lui Iocan), ilustrând o nouă şi crudă realitate. Două momente cronologic succesive convulsionează viaţa satului: reforma agrară din '45 şi socialismul aplicat agriculturii ('49). Liniştii înşelătoare din primul volum i se opune explozia temporală ce sfarmă modul de existenţă tradiţional. Tehnica rezumativă la care apelează scriitorul presupune selecţionarea evenimentelor, digresiuni temporale, tocmai pentru că autorul nu mai empatizează cu „noul" sat. Cele mai multe dintre personalităţile literare ale primului volum intră în umbră: comuna părea „o groapă fără fund din care nu mai încetau să iasă atâţia necunoscuţi" (Zdrocan, Ouăbei, Isosică, Giugudel iau locul lui Cocoşilă, Pisică, Ţugurlan sau Boţoghină). Istoria vicleană este cea care îndreaptă satul către o evidentă disoluţie, iar acesta este motivul pentru care însuşi Ilie Moromete este abandonat de către autor în mare parte în al doilea volum; „Mi se pare că Ilie Moromete nu mai poate juca rolul principal în evenimentele ce urmează" declară scriitorul care înţelege că personajul nu mai este reprezentativ pentru satul socialist.

Pe de altă parte, se impune Niculae Moromete, fiul cel mic al lui Ilie Moromete, a cărui îndreptare către lumea „învăţăturii" va însemna un nou eşec pentru tată. Simţind organic că este ţăran şi acesta este rostul său şi al descendenţilor lui, Ilie Moromete se opune dorinţei fiilor de a desfide destinul lor de ţărani, care, implicit, conduce la destrămarea familiei. Resemnat în ratarea trăită prin fiii mai mari, Ilie Moromete încearcă să-i facă pe plac feciorului mai

Scanned with OKEN Scanner

mic cu gândul de a nu-l pierde ca şi pe ceilalţi, în pofida faptului că ştie adevărul: câtă vreme copiii lui vor acţiona împotriva destinului menit nu vor cunoaşte decât eşecul. Este şi cazul lui Niculae, deşi tânărul nu conştientizează greşelile pe care le face. Încă din incipitul primului volum (scena cinci), autorul anticipează dorinţa personajului de a se îndepărta de condiţia de ţăran, pentru că nu îşi găseşte locul în niciun ungher al casei. Blestemat să aibă grijă de oi, copilul profită de orice prilej pentru a învăţa, plângându-şi soarta nemernică, stârnind ironia tatălui şi a fraţilor mai mari, dar bucurându-se de protecţia mamei şi a surorilor. Există momente în primul volum când tatăl renunţă la poza autoritară, încercând să explice fiului care sunt motivele financiare ale opoziţiei lui faţă de şcoală. Impresionează faptul că în relaţia cu Niculae, poate şi din cauză că este cel mai mic şi mai neajutorat, dar ambiţios, Ilie Moromete îşi exprimă sentimentele, reprimate în prezenţa băieţilor mai mari. Atitudinea bărbatului denotă afecţiune, deferenţă, însă şi neputinţă: „Mă, Niculae, păi n-am cu ce, taicule! zise Moromete cu duioşie şi blândeţe, dar totodată cu gravitate şi hotărâre. Era pentru întâia oară când îi vorbea astfel". Copilul se simte păcălit, amăgit cu promisiuni deşarte, iar privirile abătute îl întristează pe Moromete care înţelege opţiunile băiatului, chiar dacă nu le aprobă. O scenă similară, dar de o intensitate mult mai profundă, se petrece în secvenţa premierii lui Niculae. Neobişnuit să-şi manifeste emoţiile, părintele este luat prin surprindere de elogierea fiului său care implică superioritatea tatălui în comunitate, câştigată acum nu prin propriile acte, ci prin meritul copilului. Intimidat, Ilie Moromete este confuz, cuvintele ies gâtuit, iar momentul când băiatul are criza de friguri îl dezechilibrează complet pe tatăl care este neputincios în faţa presiunii sentimentelor care îl invadează. Continuând să îi făgăduiască lui Niculae că îl va da mai departe la şcoală, finalul primului volum îi găseşte pe tată şi fiu într-o relaţie tensionată: ca să salveze familia rămasă, Moromete este nevoit să achite fonciirea din banii rezervaţi lui Niculae pentru învăţătură întrucât fiii mai mari fug cu banii pe vânzarea oilor. Într-o încercare disperată de a păstra aproape afectiv măcar pe Niculae, tatăl nu îi dă voie să plece la şcoală, izbindu-se (la începutul volumului al doilea) de răceala tot mai pregnantă a băiatului. Concomitent, părintele pleacă în căutarea celorlalţi fii la Bucureşti (unde aceştia eşuează în meserii aflate la periferia societăţii), dar anii vor trece, iar „pentru el, pentru Moromete, nicio speranţă. Cei trei erau duşi pentru totdeauna.". Asperităţile între cei doi se acutizează pe acest fond, tată şi fiu nu mai au ce comunica, iar situaţia ia o întorsătură dramatică din momentul înscrierii lui Niculae la şcoala de partid. Replicându-i odată tatălui că îşi caută propriul „eu", Niculae face greşeala de a îmbrăţişa doctrina socialistă, devenind „profetul" acestei „credinţe" politice în sat. Paradoxul îl derutează şi mai mult pe Moromete: propriul fiu se ipostaziază într-un apologet al unui sistem aberant care anihilează fiinţa seculară a ţăranului. Pe tată îl nedumereşte tactica inflexibilă de gândire a fiului care nu îi mai este un interlocutor pe măsură: pe bătrânul Moromete nu-l mai preocupă faptele, ci vorbele („Să nu mai pot eu să vorbesc ce vreau?"). Din acest motiv interiorizarea personajului se adânceşte, refugiindu-se în sine,

Scanned with OKEN Scanner

ignorând contingenţa. Pentru că feciorul nu mai este de recunoscut, preferă să „dialogheze" cu el în monologuri adresate retoric lui sau în stări de confesiune provocate; este vorba de visuri monologate, reverii autoprovocate în care îl cheamă pe Niculae drept interlocutor, poruncindu-i să-l asculte.

Criticul literar Al. George, parafrazând un titlu de roman al lui Preda, vorbeşte despre „imposibila singurătate" a personajului, a cărui iluzie este familia, în ciuda realităţii. Utopia sa este păstrarea vechiului sat, de aceea „religia" socialistă propovăduită de fiul său, acum „tovarăş", îl întristează: „Cum vrei tu (Niculae) să faci un sat nou?". Durerea ţăranului este sfâşietoare, dar îşi scuză copilul pentru că e lipsit de experienţa vieţii („nu ştie ce ştim noi").

Ilie Moromete se prăbuşeşte treptat în volumul al doilea sub asediul noii lumi, în care istoria se lăfăie în haina demagogiei şi a proclamaţiilor scrise; oratori ad-hoc, şedinţe, compuneri citite la biserică sau la răspântii, gazetă de perete în mijlocul ariei, toate ridiculizate de Moromete şi de Preda. În acest spaţiu Moromete devine anacronic, însă eroul, în pofida distrugerii sale (este părăsit de copii, de nevastă) continuă să creadă în principiile sale. „De la Moromete până la Petrini, personajul lui Preda nu încetează să dialogheze cu istoria" afirmă exegeza (Monica Spiridon), iar esenţa acestui personaj este tocmai bogata viaţă interioară, firea reflexivă, melancolia generată de hiatusul între lumea proiectată idealist şi realitatea agresivă. Cu toate acestea, personajul nu îşi abandonează „crezul", iar noutatea adusă de Preda prin eroul său este copleşitoare: un ţăran adevărat este victima unei crize de conştiinţă autentice; el aparţine categoriei de personaje care pot fi uşor rănite sufleteşte, dar care îşi păstrează inocenţa, chiar dacă intră în situaţii insolubile. **(S. Z.)**

Morometii, de Marin Preda – construcţia subiectului

Morometii (vol. I – 1955; vol. al II-lea – 1967), creaţie de tip obiectiv, „roman al deruralizării satului" (N. Manolescu) este o frescă a lumii rurale tradiţionale din Câmpia Dunării ce cuprinde imagini revelatorii de dinaintea şi de după cel de-al doilea război mondial.

Acţiunea primului volum se desfăşoară în anul 1937, de la „începutului verii" până la sfârşitul aceluiaşi anotimp, urmărită de-a lungul a trei ample secvenţe epice. Prima secvenţă, de sâmbătă seara până duminică noaptea, conţine scene specifice unei monografii rurale: cina, tăierea salcâmului, poiana lui Iocan şi întâlnirile duminicale. A doua secvenţă începe cu plecarea lui Achim cu oile, la Bucureşti şi continuă cu scena secerişului (acţiune urmărită pe parcursul a două săptămâni). Ultima secvenţă înfăţişează disputa dintre Moromete şi fiii mai mari şi fuga lor de acasă.

Metaforic, romanul se deschide sub semnul unui timp binevoitor, blând: „În Câmpia Dunării, cu câţiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul avea cu oamenii nesfârşită răbdare". Imaginea este însă una iluzorie,

Scanned with OKEN Scanner

căci timpul acesta, „havuz" în termenii lui Blaga, curgând liniştit, se va accelera spre finalul volumului întâi, „nu va mai avea răbdare", va deveni „cascadă", sugerând destrămarea, moartea unei speranţe şi a unei lumi.

Firul epic principal urmăreşte destinul familiei numeroase a ţăranului mijlocaş Ilie Moromete. Realizat ca replică la ***Ion*** al lui L. Rebreanu, Ilie al lui Preda are însă alte probleme decât acelea ale ţăranului ardelean. Nu este dominat de „pasiunea pentru pământ" (Ion Bălu) şi nu este interesat de acumulare sau de a obţine un statut în lumea satului. Moromete are pământ, atât cât să trăiască modest, şi singura lui dorinţă este de a-şi vedea familia aproape şi de a-şi achita datoriile către bancă. Fiii cei mari – Paraschiv, Nilă şi Achim – îşi doresc însă independenţa economică, admirându-l pe vecinul Bălosu pentru capacitatea lui de a scoate bani din orice, de a fi întreprinzător. Se conturează aici un prim conflict în cadrul familiei. Băieţii se simt nedreptăţiţi pentru că, după moartea mamei lor, Ilie Moromete s-a recăsătorit şi că mai are trei copii, pe Tita, pe Ilinca şi pe Niculae. În scena cinei, care deschide simbolic romanul, apar, de altfel, primele semne ale acestui conflict. Băieţii sunt susţinuţi şi de Guica, sora lui Moromete, care-i îndeamnă să se răzvrătească, nemulţumită fiind că din cauza lui Ilie „nu s-a putut mărita şi nu şi-a putut face un rost. Spunea că n-a ajutat-o, că i-a furat pământul din spatele casei, că, la împărţitul celor trei pogoane moştenite, Moromete a ales pământul cel mai bun".

Criza fiilor sugerează, de fapt, destrămarea lumii conservatoare, tradiţionale; nu este vorba doar de un conflict al generaţiilor care urmăreşte linia întregului roman. Reţin atenţia şi conflictele între Catrina şi Moromete, între Niculae şi Moromete, între Moromete şi stăpânire, între lumea patriarhală şi oraş.

Cu Catrina se ceartă pentru că, de teama fiilor mai mari, Moromete nu-şi ţine promisiunea de a trece casa pe numele ei. Cei doi se vor înstrăina definitiv atunci când Catrina va afla de vizita lui Moromete la Bucureşti pentru a-şi convinge fiii să se întoarcă (volumul al doilea).

Conflictul cu Niculae, fiul cel mai mic, debutează devreme, băiatul dorind cu ardoare să înveţe. Tatăl refuză însă să plătească taxele şcolare, considerând că învăţătura nu aduce niciun „beneficiu". Conflictul acesta, secundar în volumul întâi, se va amplifica pe parcursul celui de-al doilea, Niculae îndepărtându-se de sat, devine activist de partid în raionul Pălămida, entuziast faţă de noua ideologie.

Moromete va rămâne consecvent concepţiilor sale; cu un destin tragic, nu acceptă istoria şi devenirea, nu poate înţelege noul timp, cu toate prefacerile lui, economice, politice sau sociale.

Conflictul cel mai important al romanului este, aşadar, cel între Ilie, „ultimul ţăran", şi istorie. Nu fiii mai mari, prin fuga lor, îi dau cea mai de neînţeles lecţie personajului, ci însăşi istoria ce-i rezervă un destin inexorabil lui şi lumii tradiţionale al cărei simbol este.

Toate aceste conflicte şi declinul unei întregi lumi sunt prefigurate de tăierea salcâmului, ax simbolic al vieţii Morometilor şi al întregului sat. Odată cu prăbuşirea lui, istoria nepăsătoare va instaura haosul în sânul familiei şi al lumii

Scanned with OKEN Scanner

înconjurătoare. Imaginea glorioasă a personajului – lider al întâlnirilor duminicale din Poiana lui Iocan, se va destrăma, ţăranul – „filosof" îşi va pierde vocea atât de autoritară pe scena satului tradiţional, se va retrage din faţa noii ordini. Din spaţiul ideal proiectat de el se va alege praful şi nimeni nu va ajunge să-l înţeleagă în afară de el însuşi. „Bucuriile" lui dispar (plăcerea de a privi spectacolul existenţial de pe stănoaga podiştei, comentariile din poiană, ironia).

Volumul al doilea continuă acţiunea celui dintâi, dar într-un alt registru, debutând cu o întrebare retorică: „În bine sau în rău se schimbase Moromete?" Atitudinea lui faţă de vecin se modifică, unii prieteni mor sau îl părăsesc, reface loturile vândute. Încearcă să-şi convingă fiii fugari să se întoarcă, însă nu reuşeşte. Fetele se căsătoresc, Nilă moare pe front, Catrina se mută de acasă. Moromete dispare încetul cu încetul de pe scena satului şi a istoriei, la fel ca şi întreaga civilizaţie pe care o reprezintă. Personajul ajunge în spaţiul amintirii, prăbuşindu-se în imperiul timpului neiertător. Istoria îi neagă, iraţional, întregul statut social şi adânca-i filosofie de viaţă. **(S. M.)**

Relaţia dintre incipit şi final în romanul *Morometii* de Marin Preda

Apariţia, în 1955, a romanului *Morometii*, de Marin Preda a constituit o surpriză mai ales că, în epocă, tradiţia romanului de inspiraţie rurală era considerată definitiv încheiată după apariţia capodoperelor lui Liviu Rebreanu, *Ion* şi *Răscoala*. Exegeţii au remarcat încă de la început construcţia epică desăvârşită şi originalitatea personajului principal, diferit ca psihologie de tiparele consacrate în epoca interbelică şi cu totul aparte în comparaţie cu penibilele schematizări ale perioadei postbelice, un personaj derutant şi surprinzător în toate manifestările sale. Exclamaţia entuziastă a profesorului lui Preda („Iată ţăranul român cu psihologia lui!") trebuie privită, însă, cu circumspecţie. Moromete este „ţăranul român" al epocii sale, cu trăsături care individualizează această clasă, dar în bună măsură determinat de o serie de realităţi sociale şi istorice, deci mai greu de conceput, de exemplu, în ambianţa satului românesc evocată de Liviu Rebreanu.

Având drept temă principală confruntarea inegală şi dureroasă a individului cu istoria, romanul *Morometii* se încadrează în rândul creaţiilor de tip obiectiv ale căror particularităţi principale sunt naraţiunea la persoana a III-a, din perspectiva autorului omniscient, o dezvoltare de tip linear care fixează o cronologie precisă a faptelor, simetria compoziţională (scriitorul plasează începutul şi sfârşitul primului volum sub semnul metaforei timpului). Există, însă, şi numeroase deosebiri faţă de proza predecesorilor. Marin Preda nuanţează perspectiva asupra realităţilor prezentate, o nuanţare impusă de fenomene sociale şi politice în faţa cărora omul tradiţional nu mai poate rămâne indiferent, aşa cum se întâmplă în romanul *Ion*, de Liviu Rebreanu, de exemplu. Universul evocat

Scanned with OKEN Scanner

aici este unul închis, suficient sieşi, guvernat de legi imposibil de eludat. Intervenţia din afară provoacă cel mult drame individuale, ca în cazul învăţătorului Zaharia Herdelea, pe când în *Moromeţii* stabilitatea acestei lumi începe să fie grav afectată.

În planul perspectivei narative, o primă consecinţă ar fi limitarea omniscienţei, observată de Mircea Zaciu: „obiectivitatea se construieşte mai puţin pe certitudinile pe care le provoacă atitudinea omniscientă a autorului-narator, ci, mai ales, prin limitarea omniscienţei, pe care o produce solidarizarea cu unul din personajele operei. Cu alte cuvinte, spre deosebire de opera lui Rebreanu, în care romancierul nu este *în* lumea pe care o descrie, ci în spatele acestei lumi ... perspectiva auctorială se limitează la un personaj...". Acest procedeu accentuează logica personajului, raporturile sale cu o realitate din ce în ce mai greu de descifrat.

Pe parcursul romanului se conturează două planuri narative principale în strânsă legătură. Pe de-o parte, autorul urmăreşte aspecte din viaţa familiei Moromeţilor, surprinsă într-un moment de criză care se adânceşte progresiv, pe de altă parte, sunt prezentate momente semnificative ale satului românesc într-o etapă de evoluţie care marchează procesul de disoluţie a acestuia. Este, în esenţă, oglindirea unui microcosm într-un macrocosm, în măsură să accentueze unitatea operei. Liantul este, incontestabil, personajul principal considerat, în mod simbolic, „cel din urmă ţăran".

Sintetizând informaţiile despre incipit, se pot reţine câteva particularităţi care sunt relevante pentru romanul lui Marin Preda:

- este partea de început a operei care conţine o serie de elemente specifice expoziţiunii;
- implică date cu caracter anticipativ în privinţa evoluţiei acţiunii, cu ecou în final;
- fixează perspectiva auctorială, în acest caz obiectivă.

În consecinţă se pot desprinde din incipit două straturi de informaţii, evident în strânsă legătură. Numai prin însumarea acestora cititorul îşi poate însuşi un cod de lectură care să-i permită accesul către structura de profunzime a operei, către semnificaţiile acesteia.

La un prim nivel se situează elementele specifice expoziţiunii care permit situarea în spaţiu şi în timp: „În Câmpia Dunării", „cu câţiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial", „era la începutul verii".

Înainte de a cunoaşte personajele, aflăm despre ocupaţia lor, aceea de agricultori: „Familia Moromete se întorsese mai devreme de la câmp". Firesc, actanţii intră în scenă unul câte unul şi sunt individualizaţi pe baza unor minime informaţii: „Paraschiv, cel mai mare dintre copii...", „...al doilea fiu, Nilă...", „...al treilea băiat, Achim...", urmează „cele două fete, Ilinca şi Tita" şi, în sfârşit, „Moromete tatăl". În chip firesc, timpul „era foarte răbdător cu oamenii; viaţa se scurgea aici fără conflicte mari".

Scanned with OKEN Scanner

La prima vedere, cititorul pătrunde într-un univers tradiţional, guvernat de legi şi obiceiuri vechi de când lumea. Aşa se explică şi impresia de curgere lentă a timpului. Este evidentă în această lume o stereotipie a gesturilor, iar în cadrul familiei o ierarhie care nu pare să fie pusă în discuţie. O lume aşezată, cunoscută, firească, previzibilă, aproape mitică.

Scriitorul strecoară însă, de la început, un avertisment care modifică în bună măsură imaginea acestui univers. Verbul „se pare" plasează imediat desfăşurarea evenimentelor sub semnul iluziei. E un avertisment pe care cititorul trebuie să-l însuşească, înainte de a avea certitudini. Aşadar, „se pare" doar că „timpul era foarte răbdător" sau că „viaţa se scurgea aici fără conflicte mari".

Încetul cu încetul, se dezvăluie o lume care iese din sfera normalului, aşa cum este conceput acesta în spaţiul tradiţional. Atrage mai întâi atenţia comportarea celor trei fii care se sustrag de la obligaţiile obişnuite, căutându-şi un ascunziş. Atitudinea pasivă, subterfugiile perturbă echilibrul în această lume şi anticipează o criză morală. Paraschiv „lăsase pe alţii să deshame şi să dea jos uneltele, iar el întinsese pe prispă o haină veche şi se culcase pe ea gemând". Nilă „după ce se aruncase într-un pat începu să geamă... ca şi când ar fi fost bolnav". Achim, la rândul său „se furişase în grajdul cailor, se trântise în iesle". Nu fac excepţie nici fetele care „plecaseră repede la gârlă să se scalde".

Copiii, fără excepţie, prin atitudinea lor pasivă devin factori perturbatori în această lume în care fiecare îşi are rostul său.

Şi mai uimitoare este, însă, imaginea lui Moromete „rămas singur în mijlocul bătăturii". Ipostaza nu are caracter anticipativ, ci ilustrează situaţia de fapt a personajului pe care nu o conştientizează deocamdată, fiind prea sigur de autoritatea pe care o deţine în cadrul familiei. În măsura în care va începe să înţeleagă realitatea, vor începe şi eforturile lui supraomeneşti de a păstra coeziunea grupului în pofida realităţii.

Sintetizând aceste elemente, cititorul are imaginea unei lumi grav afectată, care se îndepărtează încetul cu încetul de rosturile fireşti, cu consecinţe dramatice. Trăind cu iluzia timpului răbdător, satul tradiţional, clasa ţărănească, un întreg univers evoluează sub semnul crizei morale, devenită mai târziu criză de identitate cu deznodământ tragic.

Rolul incipitului este, în concluzie, unul complex: introduce tema, fixează în funcţie de aceasta structura compoziţională, perspectiva narativă şi sugerează evoluţia firului epic.

Finalul este definit în mod obişnuit ca secvenţa ultimă a unui text. Cel puţin în cazul operelor cu caracter realist, acesta presupune o încheiere firească prin rezolvarea tuturor conflictelor. În acelaşi timp, cititorul are ocazia, în funcţie de soluţia pe care o propune autorul, să-şi definească propriul punct de vedere.

În primul volum din romanul *Morometii*, de Marin Preda, finalul reia aceeaşi metaforă a timpului, dar într-o altă perspectivă, în deplin acord cu desfăşurarea evenimentelor: „timpul nu mai avea răbdare". De altfel, simpla rememorare a faptelor din ultimul capitol este sugestivă. Paraschiv şi Nilă fug la

Scanned with OKEN Scanner

Bucureşti cu caii. Moromete, chiar dacă nu reacţionează violent, percepe gravitatea situaţiei, îşi face socoteala datoriilor şi vinde o bună parte de pământ lui Tudor Bălosu. Rezolvă pe moment problemele, dar e convins că aceasta este doar o amânare: „din nou rata la bancă, din nou fonciirea, din nou Niculaie". Conştientizarea eşecului modifică dramatic felul de a fi, „Lupta pentru apărarea vechilor lui bucurii se sfârşea." Prima consecinţă, previzibilă, este ieşirea din prim-plan prin retragerea în sine. Moromete „ nu mai fu văzut", „nu mai fu auzit" („răspunzând", „povestind"). Procesul acesta se suprapune simbolic peste acela al ruinării iremediabile a gospodăriei. Semnele prăbuşirii unei lumi ajung, deci, să se înlănţuie cu o viteză ameţitoare.

În plan epic însă, această derulare rapidă a evenimentelor nu contribuie la „închiderea" universului ficţional. Se năruie o lume, dar cititorul nu află nici cum se va finaliza acest proces, nici cu ce consecinţe. Este evident faptul că autorul are în intenţie să continue romanul (o şi declarase de altfel). Concluzia nu poate fi, în aceste condiţii, decât una. Nu numai lumea prezentată în roman stă sub semnul timpului care îşi pierde răbdarea, ci, deopotrivă, însuşi autorul şi cititorul.

Aşadar, prin prisma incipitului şi a finalului, romanul lui Marin Preda se încadrează în formula consacrată a romanului realist. Oferă datele esenţiale pentru o construcţie epică, realizează simetria compoziţională, familiarizează pe cititor cu aspecte esenţiale ce vor fi urmărite pe parcursul operei. Pe de altă parte, o serie de elemente din final au un evident caracter anticipativ pentru o viitoare creaţie, cu a cărei problematică cititorul atent începe deja să se familiarizeze. **(C. B.)**

Morometii de Marin Preda – modalităţile de caracterizare a personajului

Apariţia, în 1955, a romanului *Morometii* de Marin Preda, a constituit o surpriză mai ales că, în epocă, tradiţia romanului de inspiraţie rurală era considerată definitiv încheiată după apariţia capodoperelor lui Liviu Rebreanu, *Ion şi Răscoala*. Exegeţii au remarcat încă de la început construcţia epică desăvârşită şi originalitatea personajului principal, diferit ca psihologie de tiparele consacrate în epoca interbelică şi cu totul aparte în comparaţie cu penibilele schematizări ale perioadei postbelice, un personaj derutant şi surprinzător în toate manifestările sale. Exclamaţia entuziastă a profesorului lui Preda, „Iată ţăranul român cu psihologia lui!", trebuie privită, însă, cu circumspecţie. Moromete este „ţăranul român" al epocii sale, cu trăsături care individualizează această clasă, dar în bună măsură determinat de o serie de realităţi sociale şi istorice, deci mai greu de conceput, de exemplu, în ambianţa satului românesc evocată de Liviu Rebreanu.

Având drept temă principală confruntarea inegală şi dureroasă a individului cu istoria, romanul *Morometii* se încadrează în rândul creaţiilor de tip obiectiv ale căror particularităţi principale sunt naraţiunea la persoana a III-a, din perspectiva autorului omniscient, o dezvoltare de tip linear care fixează o cronologie precisă a

Scanned with OKEN Scanner

faptelor, simetria compoziţională (scriitorul plasează începutul şi sfârşitul primului roman sub semnul metaforei timpului). Există, însă, şi numeroase deosebiri faţă de proza predecesorilor. Marin Preda nuanţează perspectiva asupra realităţilor prezentate, o nuanţare impusă de fenomene sociale şi politice în faţa cărora omul tradiţional nu mai poate rămâne indiferent, aşa cum se întâmplă în romanul *Ion*, de Liviu Rebreanu, de exemplu. Universul evocat aici este unul închis, suficient sieşi, guvernat de legi imposibil de eludat. Intervenţia din afară provoacă cel mult drame individuale, ca în cazul învăţătorului Zaharia Herdelea, pe când în *Moromeţii* stabilitatea acestei lumi începe sa fie grav afectată.

În planul perspectivei narative o primă consecinţă ar fi limitarea omniscienţei, observată de Mircea Zaciu: „obiectivitatea se construieşte mai puţin pe certitudinile pe care le provoacă atitudinea omniscientă a autorului-narator, ci, mai ales, prin limitarea omniscienţei, pe care o produce solidarizarea cu unul din personajele operei. Cu alte cuvinte, spre deosebire de opera lui Rebreanu, în care romancierul nu este în lumea pe care o descrie, ci în spatele acestei lumi... perspectiva auctorială se limitează la un personaj..." Acest procedeu accentuează logica personajului, raporturile sale cu o realitate din ce în ce mai greu de descifrat.

Pe parcursul romanului se conturează două planuri narative principale în strânsă legătură. Pe de-o parte autorul urmăreşte aspecte din viaţa familiei Moromeţilor, surprinsă într-un moment de criză care se adânceşte progresiv, pe de altă parte sunt prezentate momente semnificative ale satului românesc într-o etapă de evoluţie care marchează procesul de disoluţie a acestuia. Este, în esenţă, oglindirea unui microcosm într-un macrocosm, în măsură să accentueze unitatea operei. Liantul este, incontestabil, personajul principal considerat, în mod simbolic, „cel din urmă ţăran".

Metafora timpului influenţează construcţia epică. Începutul stă sub semnul timpului **aparent** tolerant: „În Câmpia Dunării, cu câţiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, **se pare** că timpul era foarte răbdător cu oamenii; viaţa se scurgea aici fără conflicte mari".

În consecinţă, evenimentele din prima parte a romanului se succed într-un ritm lent, dar în subtext se remarcă o acumulare gradată de tensiune, din fapte şi întâmplări aparent banale şi disparate care sugerează faptul că satul se află în pragul unor evenimente excepţionale. Un rol important în acest sens îl are alternarea planurilor narative. Consecinţa este o evoluţie din ce în ce mai rapidă, mai încordată a firului epic, în măsură să justifice observaţia din finalul volumului că „Timpul nu mai avea răbdare".

Într-o conferinţă intitulată *Despre rănile nevindecate* (vol. *7 Conferinţe despre situaţia de a_fi)*, Horia Roman Patapievici schiţează un portret moral al ţăranului român: „Ţăranul este anistoric, jumătate din an lucrează cu greu câmpul, iar cealaltă jumătate duce o viaţă preponderent contemplativă, ignoră tehnologia şi nu cunoaşte decât meşteşugurile de casă, practică economia de troc, ignoră politica şi trăieşte cu natura într-o armonie pe care o mai cunosc astăzi numai popoarele primitive."

Scanned with OKEN Scanner

Perspectiva pe care o presupune aici autorul este una atemporală, în afara unei istorii concrete care, prin manifestările ei extreme, uneori aberante ar putea să altereze, deopotrivă, alcătuirea sufletească şi destinul truditorului pământului. Spiritul conservator, raportarea la o tradiţie cu norme validate de timp reprezintă, în esenţă, şansa supravieţuirii omului tradiţional în colectivitatea din care face parte. Pentru perioada de timp cuprinsă în primul volum şi, mai ales, în cel de-al doilea, nu se mai pune problema detaşării de istorie. Direct sau indirect, brutal sau numai insinuant, aceasta pătrunde în ambianţa satului şi impune schimbări cu consecinţe tragice, iar exemplul cel mai sugestiv este acela al lui Ilie Moromete.

Schimbările pe care le presupune istoria influenţează cele două entităţi esenţiale, în funcţie de care se defineşte personajul, familia şi lumea satului, cu mentalitatea specifică, fără ca între acestea să existe o delimitare netă. Dimpotrivă, ambele generează tensiuni, situaţii conflictuale care afectează echilibrul aparent imperturbabil al eroului. Moromete este, incontestabil, un exponent al clasei sale şi ca mentalitate, şi ca mod de manifestare. Dincolo de aceasta, însă, el se detaşează, se individualizează prin felul surprinzător de a privi oamenii şi de a reacţiona în faţa evenimentelor, fapt care îi conferă un statut aparte în cadrul satului. Filosofia sa de viaţă se defineşte în funcţie de pământ. Dobândindu-l, are revelaţia faptului că viaţa sa s-ar putea schimba, că poate trăi şi altfel, detaşat de problemele curente: „Când, după război, Moromete deveni proprietar, el trăi atât de deplin bucuria de a fi scăpat de moşier, încât nu băgă de seamă, sau mai bine zis nu vroi să bage de seamă în ce măsură era el liber faţă de loturile pe care le stăpânea".

Acelaşi pământ va deveni, însă, şi sursa inepuizabilă a problemelor sale care îi vor marca în chip decisiv existenţa. Câtă vreme timpul se dovedeşte îngăduitor, personajul reuşeşte să eludeze pericolele, iar lumea, prin prisma libertăţii pe care şi-o asumă devine un permanent spectacol, în cadrul căruia are un rol privilegiat. Când timpul îşi pierde răbdarea, Moromete îi percepe adversitatea şi se retrage încetul cu încetul din scenă, astfel încât, în volumul al doilea, rolul lui este tot mai lipsit de importanţă.

În ipostaza iniţială, Moromete se manifestă ca un conducător autoritar şi intransigent al familiei. Spiritul său conservator poate să apară surprinzător pentru un om care dovedeşte o superioară înţelegere a vieţii. Cunoscuta scenă a cinei din familia Moromeţilor este edificatoare în această privinţă. Masa, după ani şi ani, a devenit prea mică: membrii familiei, cu excepţia tatălui, stau înghesuiţi, iar mezinul Niculaie nici măcar nu are un scaun al lui. Singur, Moromete decide, porunceşte şi nu consideră necesar niciun moment să-şi justifice atitudinea. Reacţiile lui, imprevizibile pentru ceilalţi, provoacă iritare şi adâncesc tensiunile. Deşi nu o spune explicit, singurul lucru care îl interesează pe Moromete este să asigure coeziunea familiei. Cu siguranţă personajul simte că această unitate este ameninţată atât din interior, cât şi din exterior. Copiii provin din căsătorii diferite, pământul, singura avere, este insuficient, iar fiecare se simte nedreptăţit. Din afară pândeşte „fonciirea", iar Guica, sora vitregă a lui Ilie, accentuează adversităţile dintre tată şi fiii mai mari.

Scanned with OKEN Scanner

Moromete concepe, aşadar, familia în spirit tradiţional, unitară şi solidară, o familie în cadrul căreia fiecare are un rol bine stabilit. Coeziunea internă îi ajută pe oameni să depăşească greutăţile, iar personajului principal îi dă senzaţia de siguranţă. Orice lucru nou este resimţit ca o posibilă ameninţare, iar Moromete are, lucru foarte rar, momente de derută. Sugestivă, în acest sens, este scena de la şcoală, când Niculaie ia premiul întâi. Pe drumul spre casă băiatul are un acces de friguri care adânceşte deruta tatălui: „...vorbea singur şi ca niciodată făcea paşi largi şi repezi. Ce era cu Niculaie ăsta? De unde mai răsărise şi el cu povestea asta a lui cu şcoala? şi ce vroia la urma urmei?"

Evident, şcoala nu-şi găseşte locul în universul său, dar mai târziu acceptă cu greutate să-i înlesnească lui Niculaie plecarea la învăţătură, lucru care va fi definitiv acceptat pentru că, în finalul primului volum, problema continuă să-l preocupe: „... din nou rata la bancă, din nou fonciirea, din nou Niculaie". Este încă un semn al ieşirii din mentalitatea tradiţională, al unei deschideri care probează, faptul că Moromete are o înţelegere superioară a lucrurilor. Cel puţin atâta timp cât acestea au o logică, pentru că tot ceea ce se refuză puterii sale de înţelegere, deloc de neglijat, provoacă derută. În primul volum, exemple edificatoare în acest sens sunt cele două călătorii la munte, cu Tudor Bălosu şi apoi cu Niculaie pentru a vinde cereale. Scopul este precis, acela de a câştiga bani pentru a-şi plăti datoriile. Dar de fiecare dată câştigul nu este cel scontat, fapt care provoacă mânia fraţilor mai mari, convinşi că tatăl îşi bate joc de ei, mai ales că Bălosu obţinuse mai mult. E evident aici faptul că Moromete nu poate depăşi modul tradiţional de a gândi, nu poate să abdice de la normele omeniei pentru că banul nu constituie o valoare în sine, ci doar un mijloc de a rezolva nişte probleme, e drept destul de complicate. Din această experienţă personajul îşi găseşte o compensaţie în plan moral pentru că povesteşte nişte întâmplări pline de fabulos, pe când din perspectiva fiului mai mic, aceeaşi călătorie este lipsită de farmec. La aceasta se adaugă şi gustul pentru spectacol, sugestivă în acest sens fiind discuţia cu Jupuitul, perceptorul venit să încaseze „fonciirea". În faţa acestui personaj joacă o adevărată comedie, care îl aduce pe agentul fiscal în pragul disperării şi îl face să se simtă foarte fericit când, cu mare greutate, obţine o sumă mult mai mică decât cea pretinsă iniţial. De altfel, deşi nu s-ar părea, nimic din felul de a fi al personajului nu stă sub semnul improvizaţiei. Spre exemplu, hotărârea de a tăia salcâmul, care îi pare lui Nilă nechibzuită, este luată după o îndelungă chibzuinţă şi numeroase ezitări, doar atunci când are convingerea că altă soluţie este exclusă.

Drama personajului principal este generată de confruntarea tot mai brutală cu istoria. Într-o lume care se schimbă vizibil, Moromete rămâne credincios vechilor valori, fapt cu repercusiuni grave, ireversibile. În hotărârea lui Achim de a pleca la Bucureşti intuieşte un pericol pe care, însă, nu-l poate evita. Nici când ceilalţi doi, Paraschiv şi Nilă fug la rândul lor, nu înţelege că s-a produs ireparabilul şi crede, în continuare, că va putea reface unitatea familiei, fără să înţeleagă că băieţii se conduc după alte norme, concep viaţa în alt fel. Izolarea în

Scanned with OKEN Scanner

care se cufundă la sfârşitul primului volum este doar o soluţie provizorie, dar care prevesteşte, în fond, impasul tragic de mai târziu. Într-o lume „pe dos", cum este cea de după al doilea război, Moromete nu mai are nicio şansă de a reveni în prim plan. Îşi dă seama că se întâmplă ceva grav şi caută zadarnic să înţeleagă, hărţuindu-l pe Niculaie cu tot felul de întrebări. Percepe absurditatea „noii religii", protestează, dar nu este capabil să facă mai mult, pentru că lumea în care trăieşte acum este iraţională. Sugestivă pentru degradarea satului tradiţional este cea de-a doua scena a secerişului, din ultima parte a operei. Tot ce se întâmplă, amestec de tragic şi grotesc, de improvizaţie şi arbitrar conduce la ideea că satul îşi pierde încetul cu încetul identitatea, condamnat, iremediabil, la dispariţie. Destinul lui Moromete nu este diferit de al colectivităţii.

Dacă imaginea sa, din prima parte a romanului se regăseşte în schiţa de portret realizată de Horia Roman Patapievici, drama începe atunci când ţăranul încetează să mai fie, împotriva voinţei sale, „anistoric", pentru că istoria alterează iremediabil existenţa în plan social şi filosofic de viaţă.

Caracterizarea personajului se realizează atât în mod direct, cât şi în mod indirect, pentru a evidenţia complexitatea acestuia. Autorul punctează adesea atitudini, gesturi, trăsături în măsură să-l individualizeze. Autoritatea incontestabilă în cadrul familiei, ca şi stăpânirea de sine sunt sugerate de fermitatea tonului:

„- De ce să mâncăm câinele, fă, proasto?, întrebă Moromete **liniştit şi încet.** Apoi, **tot liniştit**, spuse mai departe şi **la fel de încet.**"

„Moromete vorbise până acum **încet şi liniştit.**"

„- Ce e, mă, cu voi, întrebă Moromete cu glasul dinainte **încet şi liniştit.**"

Din perspectiva altor personaje se accentuează caracterul „sucit" al personajului. Ţăranii adunaţi în poiana fierăriei lui Iocan sunt fascinaţi de spectacolul pe care îl realizează din lectura ziarului: „Adunările cele mai zgomotoase aveau loc pe poiana fierăriei, dar dacă de la ele lipseau Moromete şi Cocoşilă, nu erau prea reuşite ".

Între mijloacele de caracterizare indirectă, un rol important îl au, printre altele, limbajul şi comportamentul. Limbajul este, prin excelenţă, ironic şi aluziv, semn de inteligenţă incontestabilă. Când Duţulache, câinele familiei, fură brânza spre disperarea Catrinei, Moromete are o reacţie care îi aiureşte pe cei din jur: „Dă-i apă, zise Moromete liniştit."

Ironia sa este atât de subtilă, încât Jupuitul sau Tudor Bălosu îşi dau seama mult mai târziu de sensul cuvintelor: „Fără să-şi dea seama dacă se înşeală sau nu, vecinul lui Moromete avu pentru întâia oară bănuiala că Moromete se gândeşte la el, la Bălosu, cum s-ar gândi Bălosu la nimic, adică aşa, ca şi cum Bălosu nici n-ar fi".

De altfel, pentru personaj, ascuţimea minţii este probată mai ales prin felul de a vorbi. Pentru aceasta îl apreciază, de exemplu, Cocoşilă. Ţăranii participă la lectura ziarului nu pentru a se informa, ci pentru că cei doi, prin modul cum răstălmăcesc ştirile, realizează un adevărat spectacol.

Scanned with OKEN Scanner

Felul de a vorbi se armonizează cu comportamentul care pune în evidenţă, din nou, detaşarea ironică şi inteligenţa. Atitudinea faţă de familie, faţă de ceilalţi este un reflex al modului de a concepe viaţa, al remarcabilei bogăţii sufleteşti. **(C.B.)**

Viziunea asupra istoriei în *Ion* de Liviu Rebreanu şi *Morometii* de Marin Preda

Implicit sau explicit, ca tema principală sau secundară, istoria apare cu o frecvenţă semnificativă în creaţiile literare. Interesul pentru o perioadă sau alta este determinat de evenimente, procese sociale sau politice şi, nu în ultimul rând, de personalităţi. În consecinţă, împrejurarea istorică poate deveni interesantă pentru artişti, atât prin spectaculosul (de obicei aparent) al faptelor, cât, mai ales, pentru implicaţiile, consecinţele în planul existenţei individului sau al colectivităţii. Pentru prima categorie sunt sugestive operele unor scriitori precum Walter Scott, Victor Hugo, Balzac, Sienkiewicz, Sadoveanu şi atâţia alţii.

De partea cealaltă, în prim plan nu se află atât evenimentul, cât modul şi măsura în care influenţează destinele. Cel mai potrivit exemplu în acest sens este constituit de schimbările dramatice care se petrec în spaţiul românesc după Al Doilea Război Mondial, odată cu impunerea brutală a ideologiei şi relaţiilor de tip socialist. De altfel, pentru a putea evalua în mod corect toate implicaţiile, nu trebuie uitat că într-un timp relativ scurt, dar în strânsă legătură, se produc două cataclisme ale istoriei, primul fiind, evident, războiul. Urmările, consecinţele lor, vor schimba, uneori drastic, imaginea unei lumi.

Cele două creaţii în discuţie – *Ion,* de Liviu Rebreanu şi *Morometii,* de Marin Preda – sunt opere de factură realistă. Pledează, în acest sens, observaţia lucidă asupra unei lumi prezentate în datele ei fundamentale, din perspectivă obiectivă. Naratorul este, de fiecare dată, omniscient şi omniprezent, iar în construcţia personajelor este evidentă preferinţa pentru tipuri reprezentative, în raport cu mediul şi cu etapa istorică. Omniscienţa se manifestă, însă, în forme diferite. În romanul lui Liviu Rebreanu, aceasta este deplină şi scriitorul stăpâneşte în totalitate universul prezentat, fără să se implice afectiv.

În ceea ce priveşte creaţia lui Marin Preda, critica observă o limitare a acesteia, cu consecinţe în planul perspectivei narative, mai precis „solidarizarea cu unul din personajele operei. Cu alte cuvinte, spre deosebire de opera lui Rebreanu, în care romancierul nu este în lumea pe care o descrie, ci în spatele acestei lumi, în «Morometii» perspectiva auctorială se limitează la personaj" (Mircea Zaciu).

Titlul fiecărei creaţii este sugestiv şi cu valenţe anticipative. În cazul autorului ardelean, *Ion* este un nume dintre cele mai răspândite în spaţiul românesc şi sugerează, înainte de toate, ideea de destin individual, un anonim într-o lume în care colectivitatea îşi impune legile fundamentale. Aceeaşi preocupare de individualizare apare evidentă şi în comparaţie cu titlurile celorlalte

Scanned with OKEN Scanner

capodopere rebreniene, *Răscoala* şi *Pădurea Spânzuraţilor* care, în chip firesc, anticipează un destin colectiv, în etape istorice sugestive. Titlurile celor două părţi ale romanului în discuţie, *Glasul pământului* şi *Glasul iubirii* pun în evidenţă cele două drame ale personajului, deci şi evoluţia lui în plan epic.

Cât priveşte romanul lui Marin Preda, pluralul *Moromeţii* avertizează că va fi prezentată imaginea unei familii şi, prin intermediul acesteia, drama unei întregi colectivităţi într-un moment semnificativ.

Simetria compoziţională este, de asemenea, o particularitate a ambelor creaţii, un rol important în acest sens jucându-l tehnica incipitului şi a finalului. În *Ion*, cele două „puncte strategice" au în prim-plan motivul drumului şi motivul horei. În incipit, drumul este cel care mediază trecerea de la realitate în spaţiul ficţiunii, pentru ca, în final, să fie urmărit în sens invers. În ambele momente hora evidenţiază pulsaţia vieţii, reflex al dimensiunii dionisiace a spiritului românesc, potrivit concepţiei lui Mihai Ralea.

Incipitul şi finalul în *Moromeţii* îşi dezvăluie semnificaţiile prin raportare la metafora timpului, răbdător la început (simpla iluzie), dar care îşi pierde răbdarea în final, intră într-o perioadă acută. Dacă la Rebreanu finalul închide universul ficţional, în buna tradiţie a prozei realiste, la Preda îl închide şi îl deschide în egală măsură. Cititorul rămâne cu imaginea unei lumi, dar şi cu un vălmăşag de sugestii (ruinarea continuă a gospodăriei ţărăneşti, iminenţa războiului) care anticipează prin gravitatea şi implicaţiile lor o posibilă continuare.

Referitor la cele două romane menţionate, o observaţie importantă este aceea că acţiunile lor se desfăşoară la distanţă de doar câteva decenii. Mediul social prezentat este acelaşi, cel ţărănesc, dar, dincolo de etapa istorică, la fel de importantă este şi diferenţierea în plan geografic. Acţiunea din *Ion* este plasată în Transilvania, într-o zonă pe care cititorul o resimte imediat ca familiară prin aglomerarea reperelor geografice: Someşul, Clujul, Cârlibaba, Armadia. De cealaltă parte, satul Moromeţilor, Siliştea Gumeşti este mai vag situat în Câmpia Dunării. Acestea sunt, cu siguranţă, repere semnificative şi sugestive pentru destinul personajelor.

Mult mai importantă este, însă, o altă diferenţă. Satul Pripas este „pitit într-o scrântitură de coline", iar prin această situare îşi atrage imediat caracterizarea de arie izolată şi conservatoare (mentalitate, tradiţii, principii de viaţă). În opoziţie, zona de câmpie simbolizează, în egală măsură, deschiderea către şi dinspre lume. Ca o concluzie, viziunea asupra istoriei e posibilă doar prin însumarea tuturor acestor elemente definitorii.

Chiar dacă distanţa în timp între cele două romane este minimă, istoria se manifestă în mod fundamental diferit. Ţăranul din *Ion* trăieşte într-o durată mitică, generatoare a unui anume tip de comportament şi a unei mentalităţi specifice: „Ţăranul este anistoric, jumătate de an lucrează din greu câmpul, iar cealaltă jumătate duce o viaţă preponderent contemplativă, ignoră tehnologia şi nu cunoaşte decât meşteşugurile de casă, practică economia de troc, ignoră politica şi trăieşte cu natura intr-o armonie pe care o mai cunosc azi numai popoarele primitive". De asemenea, „...tipul anistoric şi imobil al ţăranului trăia într-un timp nemişcat de la

Scanned with OKEN Scanner

începuturile istoriei sale" (H. R. Patapievici, *Discernământul modernizării*).

Recunoaştem aici, în datele fundamentale, imaginea „Pripasului pitit într-o scrântitură de coline" (desigur „scrântitură" şi „coline" ale istoriei). Prin apropiere, semnele civilizaţiei sunt evidente. Aici, însă, timpul pare încremenit. Regulile care guvernează sunt cele ale colectivităţii, mai ales cele morale. Destinul individului este strâns legat de respectarea acestora. Ion nu poate trăi decât în universul satului natal, aproape de pământul pe care îl iubeşte cu o pasiune sălbatică. Are calităţi intelectuale recunoscute, ar fi putut să meargă la învăţătură în oraş, să acceadă la un alt statut. Renunţă pentru că dincolo de lumea cunoscută nu se poate adapta. Nimic din afară nu-i modifică felul de a fi sau de a gândi, chiar dacă, uneori, impactul cu autorităţile este dur. Mult mai mult îl afectează, însă, dojana preotului Belciug pentru că îl pune într-o lumină nefavorabilă în faţa satului. Ideea de destin al individului este în concordanţă cu concepţia de viaţă a comunităţilor tradiţionale. Legile şi interesele acesteia sunt esenţiale, reglează raporturile în cadrul grupului, păstrează echilibrul moral şi, deci, şansa de a trece peste toate problemele vieţii, de a supravieţui. Abaterile, de orice fel, devin o ameninţare la adresa stabilităţii acestei lumi şi, în consecinţă, individul îşi asumă riscuri grave. Ion va plăti cu viaţa ignorarea legilor nescrise pentru că doar aşa, prin eliminarea celui vinovat, viaţa poate să-şi urmeze cursul (semnul refacerii echilibrului este hora de la sfârşitul romanului: acelaşi obicei, aceeaşi atmosferă, aceleaşi reacţii). Aici timpul nu este nici răbdător, nici nerăbdător cu oamenii pentru că suntem într-o durată mitică, nu profană.

În *Morometii*, dimpotrivă, semnele (capcanele, meandrele) istoriei nu mai pot fi ignorate pentru că, deopotrivă, individul şi colectivitatea sunt atrase în vârtejul acesteia. Drama familiei ţărăneşti este, în esenţă, generată de impactul cu istoria. În lumea satului se produc nenumărate schimbări în faţa cărora individul reacţionează diferit. Unii înţeleg esenţa mecanismului şi se comportă ca atare. Tudor Bălosu este exemplul cel mai potrivit, este insul care capitalizează orice şi cu orice preţ: ştie că banul devine valoarea absolută. Pentru toţi ceilalţi, indiferent de percepţia asupra fenomenului, consecinţele sunt, de obicei, dramatice. Băieţii mai mari intuiesc schimbările, au impresia că plecând la Bucureşti viaţa lor se poate schimba; decizia lor nu este însă, neapărat, una raţională pentru că nu ştiu decât foarte vag ce urmează să facă, iar pe de altă parte este urmarea sentimentelor de revolta împotriva tatălui, a familiei, pe care le cultivă Guica. Destinul acestor personaje, aşa cum este prezentat în volumul al doilea, este edificator.

Dar situaţia cea mai sugestivă este a lui Ilie Moromete. Nu se poate spune că nu percepe „semnele" istoriei, ceea ce se petrece în jur, dar le ignoră cu obstinaţie sau, mai mult, se detaşează ironic. Pentru el, existenţa nu poate fi concepută decât în datele ei fundamentale, tradiţionale. Pentru a supravieţui, pentru a face faţă greutăţilor şi ameninţărilor, familia trebuie să rămână unită, solidară. Rolul de conducător îi revine în chip firesc, el este singurul care decide în momentele esenţiale. Înţelege corect importanţa pământului, dar tot în chip tradiţional: acesta îl ajută să trăiască omeneşte, de aici imensa bucurie din momentul când este

Scanned with OKEN Scanner

împroprietărit. Existenţa decurge în funcţie de rotirea anotimpurilor, fiecare eveniment se desfăşoară potrivit unui adevărat ceremonial (secerişul). Sunt, toate acestea, virtuţile omului tradiţional, dar care îl fac vulnerabil într-o lume care se schimbă. Drama lui este anticipată chiar din prima pagină. După revenirea de la câmp, copiii dispar unul câte unul iar Moromete rămâne singur (părăsit, fără rost, tragic, inutil). Nu conştientizează, deocamdată, victimă a mentalităţii lui tradiţionale: este tatăl autoritar, cel care decide în situaţiile cruciale; evident, o iluzie.

Moromete este conservator în toate privinţele. Nu percepe importanţa banului în noile condiţii, mai ales că este sursa celor mai mult dintre necazurile sale. E important pentru că poate să-şi plătească „fonciirea", dar, în comparaţie cu alţii, cu Tudor Bălosu, banul nu-i schimbă comportamentul şi nici mentalitatea, nu alterează cinstea lui financiară (episodul călătoriei la munte pentru a vinde grâul).

Pentru omul modern, spontaneitatea, umorul sunt căi de detaşare sau de disimulare. Pentru personajul lui Preda rămâne doar o modalitate de a-şi afirma personalitatea, atitudinea specifică în faţa vieţii. Din altă perspectivă, asemenea situaţii ar putea fi înţelese şi ca o modalitate de a refuza realitatea. Astfel s-ar putea interpreta scena citirii ziarului, „banchetul" lui Moromete. Nici pe el, nici pe Cocoşilă, şi cu atât mai puţin pe ţăranii adunaţi în poiana fierăriei lui Iocan, nu-i interesează informaţia ca atare. Vine dintr-o lume diferită, străină şi atunci, totul este răstălmăcit, prilej de reacţii satirice sau chiar sarcastice. Asemenea atitudine denotă refuzul realităţii, reflex de autoapărare în plan moral, dar cu consecinţe dramatice în plan individual. Pentru că această lume impune legile şi hotărăşte soarta oamenilor. Respingerea compensează în plan sufletesc, dar, pe de altă parte, periclitează iremediabil destinele.

Ambele opere, modul în care tratează tema în discuţie, conduc spre aceeaşi semnificaţie. Istoria se compune, în esenţă, dintr-un şir de experienţe care marchează drumul unui popor şi îl definesc în ceea ce are esenţial. **(C. B.)**

Scanned with OKEN Scanner

III. POEZIA

Revedere de Mihai Eminescu – tema şi viziunea despre lume

Interpret subtil al operei eminesciene, D. Caracostea face, în legătură cu inventarul tematic, o observaţie pe deplin justificată: „Un fapt izbitor: obişnuit, în centrul poeziilor lui Eminescu stă un simbol reprezentând o tipică valoare ideală" (*Simbolurile lui Eminescu*). Creaţie pe deplin edificatoare în acest sens este *Revedere*, cu unele influenţe folclorice, dar profund originală în ansamblu, ilustrând capacitatea artistului de asimilare deplină a surselor de inspiraţie, într-o expresie artistică desăvârşită.

Potrivit dicţionarului *Larousse*, tema (gr. *thema*) reprezintă „subiectul, materia de dezvoltat" sau „subiectul privilegiat al unui artist, al unui scriitor, al unei epoci". Mai concis, *Dicţionarul universal al limbii române* o defineşte drept „aspect fundamental al existenţei care se reflectă într-o operă artistică". În sfârşit, din perspectiva *Dicţionarului de termeni literari*, tema implică un număr de situaţii reductibile la o „schemă foarte generală, care poate să apară în mai multe opere şi care primeşte în fiecare operă o culoare şi o interpretare particulară".

După cum se poate observa, toate definiţiile accentuează asupra a două particularităţi: caracterul general şi transfigurarea artistică în planul creaţiei artistice. Din această perspectivă privind lucrurile, se consideră că numărul temelor este relativ limitat (*viaţa, moartea, istoria, natura, timpul, iubirea, condiţia omului de geniu*). Evident, valoarea unei opere nu ţine, în primul rând, de tema cultivată, ci de modul original în care aceasta este tratată de către un artist sau altul. Nu este însă mai puţin adevărat că marile realizări ale literaturii naţionale şi universale, capodoperele, tratează de obicei teme care implică aspecte fundamentale ale existenţei. Opera devine astfel un răspuns al artistului, ca individualitate creatoare, ca reprezentant al unei epoci istorice sau al unei orientări estetice la o problematică sau alta.

Fără a absolutiza, este evident şi faptul că, în decursul timpului, curentele literare s-au individualizat şi prin preferinţa pentru anumite teme. Spre exemplu, numeroase creaţii ale clasicismului antic greco-latin surprind măreţia omului în lupta cu destinul potrivnic. În clasicismul francez sunt ilustrate, de asemenea, teme general-umane, precum lupta dintre pasiune şi datorie, pe când romanticii descoperă natura şi istoria.

Strâns legat de temă este motivul (lat. *motivus*), elementul prin care aceasta se concretizează, definit de *Dicţionarul de termeni literari* drept „unitate structurală minimă, constând dintr-o situaţie tipică, având o semnificaţie şi putând prilejui trăiri şi experienţe exprimate într-o formă simbolică". În domeniul literaturii acesta a fost preluat din muzică. Comparativ cu tema, motivele cunosc o diferenţiere sensibilă în funcţia de genuri, specii sau curente literare. Spre

Scanned with OKEN Scanner

exemplu, motive tipic romantice, cultivate şi în creaţia eminesciană sunt *lacul, luna, teiul, salcâmul, codrul, stelele, floarea albastră, dealul, izvorul* etc.

Preluat de asemenea din muzică, dar cultivat frecvent în creaţiile artistice, este laitmotivul, considerat un motiv esenţial care se repetă frecvent într-o poezie cu scopul de a sublinia anumite semnificaţii profunde ale acesteia.

Poemul *Revedere* a fost publicat în numărul din 1 octombrie 1879 al revistei „Convorbiri literare". Este o creaţie în metru popular care, potrivit exegeţilor, include fragmente dintr-un text mai vechi (1875), intitulat *Oliolio, codruţule*.

De la început, cercetătorii au remarcat frecvent simplitatea înşelătoare a textului. Astfel, din punctul de vedere al lui G. Călinescu, *Revedere* este „poezia care, cu cea mai firească înfăţişare poporană cuprinde cele mai înalte idei culte. Codrul vorbind este un mit desăvârşit, fiindcă simbolul poetic pe care îl conţine (inerţia, indiferenţă a speţelor) stârneşte peste tot procesul intelectual" *(Opere)*. În acelaşi sens, Alain Guillermou *(Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu)* observă „această formă voit simplă".

Referitor la temă, tot Alain Guillermou consideră că este una general-umană, „opoziţia profundă între viaţa pasageră a omului şi permanenţa naturii". În acelaşi sens, D. Caracostea consideră că invocaţia retorică din finalul poeziei („apostrofa", cum o numeşte criticul) „este un prilej de a afirma contrastul dintre codru, mare, râuri, lună, soare şi izvoare, care cum au fost aşa rămân şi trecerea omului" *(Arta cuvântului la Eminescu)*. D. Popovici în *Poezia lui Eminescu* este de părere că tema, reluată şi în alte poezii, este „carpe diem", la care alţi cercetători adaugă „fortuna labilis" sau „fugit irreparabile tempus".

Ca structură, textul este realizat sub forma unui dialog imaginar între om (eul liric) şi natură (codrul), între efemer şi etern. După cum s-a observat, planul uman este mai concis şi interogativ, pe când planul naturii este mai dezvoltat şi afirmativ. Această organizare impune, în chip firesc, o serie de motive, subsumate fiecărui plan, dar care se dezvoltă în strânsă legătură, armonic. Astfel, planul uman dezvoltă motive precum lumea, femeile, om, pământ, pe când celălalt, al eternităţii, este constituit din codru, stele, marea, râuri, izvoare, soare, lună.

Întâlnirea dintre om și codru se realizează sub semnul curgerii implacabile a timpului, resimţită cu intensitate de către eul liric. Primul vers, care conţine două aliteraţii, fixează tonalitatea generală a textului: una profund elegiacă: „Codrule, codruţule, ce mai faci, drăguţule?". Ca şi în alte creaţii eminesciene, existenţa umană presupune rătăcire, o nesfârşită pribegie. Sugestive în acest sens sunt verbele la timpul perfect compus „m-am depărtat" şi „am îmblat". În consecinţă, reîntoarcerea la codru, simbol al naturii veşnice, provoacă o profundă bucurie, sugerată de frecvenţa diminutivelor („codruţule", „drăguţule") sau de repetiţie („codrule, codruţule"). Iluzia unei posibile comuniuni (aşa cum este exprimată în primele trei versuri), este, însă, repede reprimată pentru că existenţa umană se desfăşoară pe coordonate total diferite. E de observat, în acest sens, trecerea de la

Scanned with OKEN Scanner

formele verbale de persoana a doua, singular şi plural („ne-am văzut”,”ne-am depărtat”), la cele de persoana I singular, din finalul strofei, sugestie a incompatibilităţii dintre cele două planuri („m-am depărtat”, „am îmblat”).

Ideea de curgerea timpului, de destin implacabil, este exprimată în text prin repetiţia adjectivului „multă”, asociat substantivelor nearticulate *vreme* şi *lume*, prin utilizarea perfectului compus *au trecut*, a adverbului *când* plasat, de două ori, la începutul versurilor.

O atare înţelegere a rosturilor existenţei exclude reacţiile sufleteşti extreme. T. Vianu observa, în acest sens, „o opoziţie neantagonică între om şi natură, care nu provoacă poetului un sentiment al singurătăţii morale sau al teroarei” (*Opere*, vol. 3). Este aici, mai degrabă, o ilustrare a *tragicului senin* („o categorie aparte a esteticului înlăuntrul căreia românii se vor ilustra strălucit”), concept formulat iniţial de Pavel Bellu şi teoretizat apoi de către Paul Anghel în studiul *Balada despre „a nu fi”* din volumul *Nouă arhivă sentimentală*. Din punctul de vedere al autorului, este o atitudine care caracterizează atitudinea ciobanului mioritic, dar care acoperă zone întinse ale literaturii naţionale, începând cu Neagoe Basarab şi mitropolitul Dosoftei, şi ajungând până la Eminescu, Sadoveanu, Blaga etc. *Tragicul* ţine, evident, de esenţa condiţiei umane, pe când seninătatea implică o înţelegere superioară rosturilor existenţei.

Dacă planul uman presupune, în prima strofă, o permanentă evoluţie în planul sentimentelor şi al stărilor sufleteşti, planul naturii rămâne sub semnul echilibrului, stabilităţii, indiferenţei. În opoziţie cu omul, existenţa codrului este plasată sub semnul eternităţii. Interjecţia „ia” şi pronumele personal „eu” realizează, de la început, o disociere netă. De asemenea, verbul „fac”, la prezent, repetat, accentuează senzaţia de mişcare eternă, egală, monotonă, care exclude categoric ideea unui început sau al unui sfârşit, fiind sinonim, în acest context, cu *de totdeauna*.

Eternitatea naturii presupune succesiunea anotimpurilor (iarna, vara), acţiuni previzibile, repetabile. Este o natură dinamică, plină de viaţă, prefigurată prin juxtapunerea verbelor de mişcare la modul gerunziu: „rupând”, „astupând”, „troienind”, „gonind”. Ideea esenţială în aceste versuri este aceea că natura eternă îşi subsumează, în chip firesc, tot ceea ce înseamnă viaţă, deci şi aspectele perisabile, sugerate de motive precum „crengi”, „cărări”, „cântări”. Observaţia lui G. Călinescu din *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* este, din această perspectivă, exactă: „Eminescu nu este, cum se zice de obicei, un poet al naturii, al decoraţiei vegetale, sau e departe de a fi numai atât. Conceptul nostru de natură (estetic) provine din întărirea elementului inert în paguba celui viu. Eminescu nu e nici măcar un descriptiv şi toate imaginile lui, puse laolaltă, ne dau o natură săracă. *Natura lui e o entitate metafizică, materia în veşnică alcătuire.*” (subl. ns., C. B.). Această „entitate” dobândeşte, în concepţia eminesciană, o anume identitate. Acelaşi G. Călinescu observă că „prin ridicarea Dunării la valoare absolută, un element al rolului nostru însuşi devine mitologic.”

Scanned with OKEN Scanner

Ideea este nuanţată şi de către alţi exegeţi ai operei poetului: Petru Zugun *(M. Eminescu – fascinaţia izvoarelor cuvântului)* consideră că în acest proces de autohtonizare, mai important este motivul *doinei*, integrat, în concepţia autorului, „în ciclul cosmic, împreună cu elementele lumii fizice, dobândind, deci, ea însăşi o valoare şi o importanţă universală.". Creaţie specific românească, doina se încadrează în durata eternă a naturii şi se asociază, în chip firesc, elementului uman, astfel încât „.noi înseamnă nu numai codrul, elementele cosmosului, în general, ci şi cei care cântă doina pe care codrul o ascultă de mult timp, tot atât de mult ca şi de când ascultă viscolul iarna şi vede stelele scânteind pe lacurile lui. Deci nu numai natura, în general, şi nu numai un anumit spaţiu fizic sunt eterne, ci, în *Revedere* sunt concepute ca eterne şi o anumită creaţie spirituală – simbolizată prin doină – a unei anumite colectivităţi şi, desigur, însăşi acea colectivitate" *(op. cit.)*.

Tentantă, chiar seducătoare, ideea nu poate fi argumentată în mod convingător. Principalele motive din strofa a doua, iarna, viscolul, crengile, vara, doina, izvorul, nu fac decât să accentueze opoziţia etern-efemer, aspect remarcat în mod constant în decursul timpului. În acest sens, Ion Negoiţescu *(Poezia lui Eminescu)*, vorbeşte de „permanenţa cosmosului, ca idee, în contrast cu ritmul curgerii, al trecerii", iar Dimitrie Popovici, în lucrarea amintită, afirmă: „Codrul este entitatea, forma fixă care depăşeşte fenomenele multiple ale vieţii prin abstragerea lui în atemporal".

În ultimele două strofe discursul liric se esenţializează, dobândeşte accente gnomice. Din perspectiva omului, natura presupune o curgere eternă, domoală, egală, în afara determinărilor temporale. Elementele lexicale centrale sunt, în acest context, epitetul „line", substantivul nearticulat „vreme", asociat verbelor la prezent „trece" şi „vine", adjectivului „tânăr" şi verbului „întinereşti", simbolizând ideea de regenerare perpetuă („tot mereu întinereşti").

Finalul poeziei reia, într-o formă amplă, aceeaşi idee a opoziţiei dintre perisabil şi etern. Codrului („noi", pluralul majestăţii) i se adresează, deopotrivă, într-o impresionantă sinteză, elementele terestre şi cosmice care ţin de esenţa sa imuabilă: „Iar noi locului ne ţinem/ Cum am fost, aşa rămânem". De aici senzaţia de echilibru, de linişte impresionantă. În antiteză, omul rămâne sub semnul unei predestinări tragice, a condiţiei de „trecător, pe pământ rătăcitor". **(C. B.)**

Luceafărul de Mihai Eminescu – Particularităţile de limbaj şi de expresivitate

Considerat suprema expresie a creaţiei eminesciene, poemul *Luceafărul* condensează, deopotrivă, gândirea, simţirea şi rostirea marelui poet, ilustrând ceea ce Noica numea un „model ontologic" aflat „în prelungirea sentimentului românesc al fiinţei" (Constantin Noica, *„Luceafărul" şi modelul fiinţei)*.

Scanned with OKEN Scanner

Poemul este publicat pentru prima dată în 1883, la Viena, în *Almanahul Societăţii Academice Social Literare „România Junã"* şi are drept sursă un basm din folclorul românesc, *Fata în grădina de aur,* cules de Richard Kunisch. Unul dintre cercetătorii care s-au preocupat în mod special de manuscrisele eminesciene, D. Caracostea, identifica, pe marginea uneia dintre variante, o notă semnată de Eminescu prin care poetul preciza sursa poemului său *Luceafărul*: „În descrierea unui voiaj în ţările române, germanul K. (Kunisch) povesteşte legenda *Luceafărului.* Aceasta este povestea. Iar înţelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte, însă, pe pământ, nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc".

Sinteză epică, lirică şi dramatică, poemul reuneşte majoritatea temelor şi motivelor eminesciene, în cele 98 de strofe conturând patru tablouri, într-o alternanţă a planurilor – teluric şi astral. Cel dintâi tablou (strofele 1- 43) se caracterizează printr-o tonalitate solemnă şi conturează împrejurările întâlnirii fetei de împărat cu Luceafărul. Această primă secvenţă textuală este receptată critic în relaţie imediată cu ultimul tablou: „Cu obsesiva subliniere a unei unicităţi ce pare absolută, primul tablou creează nu atât un spaţiu estetic de poveste, cât un statut excepţional întâlnirii din vis a celor două personaje, comunicării – prin descântec şi somn – a două nivele cosmice şi ontologice necomunicante: «A fost *odată* ca-n poveşti,/ A fost ca *niciodată*»... «Şi era *una* la părinţi». Restituită destinului ei de chip al lutului (al materiei în veşnică trecere), Cătălina nu mai e încadrată, în ultimul tablou, într-un palat ce pare pustiu, în singurătatea odăii, nu mai e pusă în faţa imensei singurătăţi a mării; spaţiul ei e acum cel al crângurilor, cu «*şirul lung* de mândri tei», sub dulcea ploaie a mulţimii de flori argintii ce cad «pe creştetele-a *doi copii*»". (Ioana Em. Petrescu, *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti).* Tabloul al doilea (strofele 44-64) este proiectat în plan teluric şi înfăţişează într-o tonalitate ironică întâlnirea dintre Cătălin şi Cătălina. Cel de-al treilea tablou (strofele 65-85) este ilustrarea romantică a călătoriei interstelare, cu elemente de pastel cosmic, conţinând dialogul dintre Hyperion şi Demiurg, într-o atmosferă solemnă. Ultimul tablou (strofele 86- 98) marchează deplina deziluzie a lui Hyperion, iar planul teluric alternează cu cel astral. Percepţia critică iluminează sensurile adânci ale secvenţei de text: „Unicitatea rămâne atributul lui Hyperion. În vidul cosmic căruia îi dă forma lumii, nemuritorul Hyperion se descoperă prizonier al eternului său monolog, căci comunicarea – ca şi iubirea – e un început de moarte, este prezenţa în noi a ceea ce nu suntem, a celui străin nouă, a propriei noastre nefiinţe" (Ioan Em. Petrescu, *op. cit.).*

Dincolo de percepţia pur structurală a poemului, critica literară şi-a focalizat atenţia asupra elementelor de imaginar: „Fiecare e slobod să interpreteze cum doreşte pe Hyperion. Ori Pluton, ori Orfeu, ori Arhanghelul Mihail, ori Satana, el nu simbolizează nici o concepţie proprie cosmogonică, ci e un simplu mit. [...] Luceafărul – temă comună romantismului – e mintea contemplativă, apolinică, cu

Scanned with OKEN Scanner

o scurtă criză dionisiacă, aspirând fericirea edenică a topirii în natură, care îi este refuzată prin faptul dilatării acelui epifenomen ce dă cunoaşterea mecanicii lumii, şi anume conştiinţa, în vreme ce Cătălina simbolizează obscuritatea instinctului înfrăţitor cu natura" (G. Călinescu, *Luceafărul).* O altă interpretare propune: „Ce este Hyperion? Este *hyper-ion,* pe deasupra mergătorul în greacă, cel ce nu este fixat într-o condiţie individuală, ca noi toţi, ci care trece peste destinele noastre – cum trec marile sensuri ale istoriei şi omului – cu natura sa generală. Este aşadar o natură generală, un duh, un *suflet* ce acum n-are nici măcar generalitatea stabilă a celorlalţi aştri, ci rătăceşte ca o planetă (= stea rătăcitoare), în pura lui desprindere de orice" (Constantin Noica, *op. cit.*).

Reflectare a lumii în conştiinţa estetică, imaginarul poetic însumează elementele cu ecouri profunde, cu semnificaţii adânci pentru creatorul textului. În *Luceafărul* se remarcă predispoziţia specifică romanticilor la cadrul nocturn, cu întreaga suită a determinanţilor care s-ar putea defini printr-un termen împrumutat de la Bacovia, „noian de negru": „corăbii negre", „umbra negrului castel", „negre viţele-i de păr", „negru giulgi" (potenţial corespondent cromatic pentru „vânăt giulgi" din strofa a şaptesprezecea), „greul negrei veşnicii". Pe această structură de imagini se suprapune suflul îngheţat al luminozităţii reci care taie „diametral" orizontul solitar al mării: „recile-i scântei", „raze reci", „farmecul luminii reci", culminând cu asumarea propriului statut, etern şi glacial, din ultimul vers al poemului – „nemuritor şi rece". Conturul misterios al cadrului reuneşte şi celelalte reprezentări specifice imaginarului romantic în general, celui eminescian în special: bolţile castelului, atitudinea melancolică, visul, întâlnirea în crângul vrăjit, sub potopul florilor de tei.

Cele două întrupări ale Luceafărului, din primul tabloul, s-au bucurat de interpretări dintre cele mai interesante. Portretul din prima metamorfoză corespunde „zonei neptunice a poeziei lui Eminescu" (I. Negoiţescu, *Poezia lui Eminescu*), tânărul este înzestrat cu atributele zeului mărilor, Neptun, toiagul-trident şi trestiile: „Uşor el trece ca pe prag/ Pe marginea ferestrei/ Şi ţine-n mână un toiag/ Încununat cu trestii". Reprezentarea cu sugestii plutonice din strofa a optsprezecea („Iar umbra feţei străvezii/ E albă ca de ceară -/ Un mort frumos cu ochii vii/ Ce scânteie-n afară."), este puternic marcată în următoarea metamorfoză, din strofele 30-33. Luceafărul apare acum asemeni unei zeităţi infernale, este încununat şi scăldat într-un neobişnuit soare nocturn, priveşte straniu şi concentrat, „ochii mari şi minunaţi/ Lucesc adânc himeric".

Zborul interstelar ilustrează deopotrivă trăsătura specifică romantismului de a contura aventuri în spaţii neobişnuite, ca şi remarcabila măiestrie a poetului în plasticizarea ideii de parcurgere fulgerătoare a timpului şi spaţiului. G. Călinescu raporta acest episod la întregul poem şi evidenţia manifestarea atitudinii ataractice faţă de pământ, în opoziţie cu elanul „dionisiac faţă de cosm"; forţa deplasării desfiinţează barierele timpului şi ale spaţiului. S-a observat, de asemenea, o poetică a negării, neantul e înfăţişat prin termeni negativi, prin ideea de lipsă: „nu-i hotar", „nici ochi", „din goluri", „nu e nimic". Imaginea proiectată este

Scanned with OKEN Scanner

copleşitoare, neantul se roteşte absorbindu-se în sine „de groaza propriului vid" (G. Călinescu, *op. cit.)*. Mişcarea este inversă celei din *Scrisoarea I*, unde roiurile de lumi „sunt atrase în viaţă de un dor nemărginit". (Marin Mincu, *Luceafărul. Texte comentate*)

Tabloul cuplului terestru în cadrul romantic al crângului de tei în floare este un element de individualizare a imaginarului eminescian, specific mai ales eroticii de tinereţe; există o evidentă asemănare între ultima strofă din poezia *Dorinţa* şi catrenul „Miroase florile-argintii/ Şi cad, o dulce ploaie/ Pe creştetele-a doi copii/ Cu plete lungi, bălaie". Receptarea critică a poemului propune înţelegerea acestui cadru euforic în care visează Cătălin şi Cătălina ca un cadru-limită al vieţii terestre, de unde începe orizontul infinitului, al mării. (Marin Mincu, *op. cit.)*

Luceafărul este poemul-sinteză a eminescianismului prin imaginar şi procedee artistice. Dintre figurile de construcţie, repetiţia este utilizată într-o multitudine de forme (în manifestarea ei sintactică). Reluate la început de vers, sub forma anaforei, cuvintele care deschid poemul au căpătat efect incantatoriu: „*A fost* odată ca-n poveşti/ *A fost* ca niciodată"... Un maxim efect muzical şi de semnificaţie generează paralelismele sintactice de tipul epanadiplozei: „*Un cer de stele* dedesupt/ Deasupra-i *cer de stele*", „*Din haos*, Doamne, - am apărut/ Şi m-aş întoarce-*n haos*/ Şi *din repaos* m-am născut/ mi-e sete *de repaos*.", „Când *valuri* află un mormânt/ Răsar în urmă *valuri*.", „*Un soare* de s-ar stinge-n cer/ S-aprinde iarăşi *soare*". Nu este întâmplătoare prezenţa acestui tip de repetiţie în tabloul al treilea, cel al zborului interstelar, în care vocea lui Hyperion şi respectiv a Demiurgului rostesc veritabile discursuri de factură gnomică; astfel se potenţează ideile exprimate, iar replicile capătă caracter retoric. Absolut interesantă este repetiţia de tip chiasm, „formă de simetrie sintactică pe care Eminescu a valorificat-o mult; ea se bazează pe repetarea, într-un paralelism cu termenii inversaţi, a aceleiaşi sintagme". (Mihaela Mancaş, *Limbajul artistic românesc în secolul al XIX-lea*) Utilizarea chiasmului are ca efect o sonoritate armonioasă, ca şi manifestarea unei ritmici aparte a frazei, impunând o anume intonaţie: „Căci toţi *se nasc spre a muri/ şi mor spre a se naşte*".

Sensul profund al poemului *Luceafărul* este susţinut de figurile semantice (tropi). Epitetul, în manifestarea proprie creaţiei eminesciene, circumscrie în sfera sa de semnificaţie şi alte figuri, devenind epitet metaforic, sau oximoronic. Epitetul individualizator din prima strofă a reţinut atenţia criticii literare prin laborioasa prelucrare de la originea sa: „Procesul de simplificare a expresiei poate fi urmărit încă de la începutul poeziei în calificarea eroinei. Până la urmă poetul a înlăturat metaforele botanice („Un ghiocel de fată"; „Un vlăstărel de fată"; „O dalie de fată"), zoologice („Un grangure de fată", „O pasăre de fată"; „Un cănăraş de fată") sau minerale („Un giuvaer de fată"), alegând din două adjective („luminoasă" şi „frumoasă") pe cel mai obişnuit în vorbirea curentă, superlativul „O prea frumoasă fată" (formele anterioare erau: „O luminoasă fată", „O mult frumoasă fată", „Un soi frumos de fată") (Al. Piru, *Analize şi sinteze critice).*

Scanned with OKEN Scanner

Dintre epitetele metaforice se disting, prin frecvenţă în lirica eminesciană şi prin varietatea asocierii lexicale, epitetele din sfera luminozităţii, asemeni cunoscutei structuri „păr de aur", din strofa a şaptesprezecea. În ansamblul poemului se remarcă un număr însemnat de epitete cromatice cu funcţie de portretizare: „negre viţele-i de păr", „marmoreele braţe", „palid e la faţă", „părul tău bălai".

Un loc aparte în creaţia eminesciană îl ocupă epitetul „dulce", ale cărui valori sunt analizate într-un studiu din volumul lui Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, intitulat *Concentrarea intensivă – Dulcele eminescian.* În esenţă, acest epitet exprimă, potrivit studiului citat, dorul intens de apropiere în eros, în structuri cum sunt: „geana dulce", „dulcea-al nopţii mele domn", „Să ne privim nesăţios şi dulce/ Toată viaţa"; „Sub raza ochiului senin şi negrăit de dulce", „o dulce ploaie". Epitetul oximoronic din strofa a opta – „recile-i scântei", defineşte Luceafărul ca aparţinând sferei celeste, având ca atribut răceala, puritatea şi strălucirea, în sensul ataraxiei din *Glossă.*

Comparaţia, sub o formă dezvoltată, deschide poezia, fiind prezentă în strofa a doua: „Şi era una la părinţi/ Şi mândră-n toate cele/ Cum e fecioara între sfinţi/ Şi luna între stele"; ideea unicităţii fetei de împărat capătă astfel maximă expresivitate. Chipul tulburător al Luceafărului în cea de a doua metamorfoză se individualizează prin aspectul excepţional, romantic, datorat comparaţiei abstractizante din strofa a treizeci şi doua: „Dar ochii mari şi minunaţi/ Lucesc adânc himeric/ Ca două patimi fără saţ/ şi pline de-ntuneric". Un alt chip conturează comparaţia „Cu obrăjei ca doi bujori/ De rumeni...", care prin caracterul ei facil sugerează însăşi superficialitatea personajului Cătălin. Sentimentul de copleşitoare însingurare a eroinei este potenţat prin comparaţia „...zilele îmi sunt/ Pustii ca nişte stepe". Imaginile Luceafărului în percepţia Cătălinei au ca fundament două comparaţii din sfera mistică: „O, eşti frumos, cum numa-n vis/ Un înger (un demon) se arată".

Un merit recunoscut al liricii eminesciene în inovarea limbajului artistic românesc ţine de structura metaforei. Metafora abstractizantă „El zboară gând purtat de dor" amplifică ideea de parcurgere rapidă a distanţelor interstelare. Sugestiile senzoriale din sfera sinesteziei asociază vizualul şi tactilul în structura „Şi ochii mari şi grei mă dor/ Privirea ta mă arde".

Poemul întreg este construit, în spirit romantic, pe o amplă antiteză: „*Luceafărul* este, ca pluralitate de semnificaţii, o superbă meditaţie morală, o expoziţie dilematică, parabolă şi opţiune, un dialog în care nevoia de absolut şi sentimentul relativităţii se întrepătrund; o construcţie în care, în cele din urmă, toate liniile converg precum în pictură într-un „punct de fugă", nu în concret însă, ci undeva deasupra temporalului. Dar până la această limpezire, luceafărul «de sus», «născutul din ape», are asemenea muritorilor, nostalgia *întoarcerii* la origini. Simplificând discuţia, se deosebesc la Eminescu tendinţe dihotomice nete: pe de o parte un impuls *ascendent*, tendinţă tradusă într-o obsedantă mitologie astrală, de alta, o solicitare *descendentă*, de la astre către «mişcătoarea mărilor

Scanned with OKEN Scanner

singurătate», tradusă într-o mitologie neptuniană, acvatică". (Constantin Ciopraga, *Eminescu: acest Hyperion român)*

Alcătuirea poemului la nivelul versificaţiei se regăseşte şi în *La steaua, S-a dus amorul, Când amintirile.* În *Luceafărul* cele 98 de catrene au ritmul dominant iambic, cu versurile 1-3 având măsura de opt silabe şi versurile 2-4, de câte şapte silabe (trei iambi sunt urmaţi de o silabă neaccentuată). Rimele sunt încrucişate, feminine la versurile pare, masculine la cele impare. „O asemenea alcătuire a versurilor a dat *Luceafărului* şi întregii sale constelaţii o vrajă şi un farmec anume [...]. Nu există formă poetică mai potrivită tonului elegiac, blând nostalgic, pătruns de o tristeţe fără nume şi soroc... " (Petru Creţia, *Luceafărul*).

Demersul analitic având ca obiect un poem de amploarea şi complexitatea *Luceafărului* este asemănător privirii Cătălinei îndreptate cu încredere şi supunere spre astrul orbitor. Strălucirea creaţiei eminesciene îşi află maxima intensitate în textul care ilustrează în chip desăvârşit particularităţile de limbaj şi expresivitate specifice Operei Poetului. **(C. C.)**

Plumb de G. Bacovia

Imaginarul poetic bacovian (concentrat în volumele: *Plumb*-1916, de o tensiune lirică extraordinară, *Scântei galbene, Cu voi, Comedii în fond* şi *Stanţe burgheze)* impune receptării o paradigmă lirică simbolistă, construită pe o sensibilitate exacerbată, sesizând corespondenţele dintre macrocosmos şi microcosmos, simbolul mediind cunoaşterea pe calea analogiei (căci, aşa cum afirma Mallarmé, „nommer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer – voilà le rêve!"), determinând percepţia sinestezică a realităţii, nevrotica viziune comunicată spleenului, imaginea simţurilor răvăşite, solitudine, dezolare, o melancolie maladivă ce anihilează fiinţa, o durere ontologică, deoarece, aşa cum aprecia N. Manolescu *(Metamorfozele poeziei),* „dintre poeţii români Bacovia e singurul care coboară în Infern. Vedeniile aduse la suprafaţă sunt, la lumina zilei, stranii şi tulburătoare [...]. Cântarea lui obsesivă, monotonă".

Lectura ca „hipotext" (în sensul lui G. Genette) propune, astfel, o acordare stilistică a operei poetice bacoviene la valorile lirice ale epocii (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Laforgue, Rollinat, Rodenbach), deoarece „idealul literar al lui Bacovia s-a format într-o vreme când scena liricii apusene era dominată de acei poètes maudits, poeţi care îşi resimţeau menirea ca un tragic destin şi care nu o dată şi-au asumat numele de decadenţi." (T. Vianu, *Scriitori români din secolul XX).* Poetul însuşi mărturisea: „Una dintre obsesiile mele a alcătuit-o simbolismul decadent". Această situare estetică nu trebuie să fie una restrictivă (de altfel, N. Manolescu, în *Despre poezie,* susţinea: „Începând sub zodie simbolistă, Bacovia a fost repede asimilat de expresionism, de modernism, chiar de avangardismul interbelic. E, de aceea, un poet extrem de greu de situat, căruia i se potrivesc mai

Scanned with OKEN Scanner

multe formule, fără ca vreuna să-l definească"). Recunoscând, însă, acordurile dominante ale vocii lirice bacoviene, acesta a fost receptat de exegeză drept „poetul provinciei, al tristeţii, al solitudinii, al nevrozei, al conştiinţei hipersensibile" (D. Dimitriu, *Bacovia după Bacovia),* creând aşa-numita „atmosferă bacoviană", definită prin dezolare, într-o toamnă „cu ploi putrede, cu arbori cangrenaţi", cu „obsesia morţii şi a neantului." (E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane).*

Poezia *Plumb,* structurată în două catrene, face parte din volumul omonim, pe care îl şi deschide, ca o sugestivă cheie de lectură, deoarece, în concentrarea ei maximă, tipic bacoviană (Ion Caraion, în *Sfârşitul continuu,* aprecia că autorul „a exprimat în minimum de cuvinte maximum de sugestii"), încifrează o adâncă imagine thanatică, definitorie pentru substratul metaforic al întregii creaţii (de altfel, M. Heidegger, în *Originea operei de artă,* afirma că „niciuna dintre creaţiile poetice luate separat şi nici ansamblul lor nu spune tot. Cu toate acestea, fiecare creaţie poetică în parte vorbeşte pornind de la întregul acelui unic Poem şi îl rosteşte pe acesta de fiecare dată").

Titlul atrage atenţia nu doar ca realizare fonetică, dar şi ca încărcătură stilistică. Considerând structura sonoră monosilabică a lexemului (configuraţia fonetică alăturând semnificativ vocalei *u* consoana lichidă *l,* nazala *m* şi bilabialele *p,* respectiv, *b),* aceasta „reproduce zgomotul unui corp greu care cade." (D. Dimitriu, *op. cit.)* Metaforă-cheie în dimensiunea liricii bacoviene („metaforă obsedantă" în sensul lui G. Vico), „plumbul", sugerând monotonie, anxietate, obsesie, încătuşarea sinelui, devine nucleu semantic în textele în care apare („plumb de iarnă", „zarea grea de plumb", „pace de plumb", „iarbă de plumb", „poemă de plumb", „vreme de plumb"), orientând tensiunea semnificaţiilor spre registrul tristeţii, al însingurării, al morţii: „Plumbul, un plumb interior, moral, ploaia, vântul configurează un climat, punctând o psihologie, particularizând un zbucium, cuvintele topindu-şi sensurile într-o durabilă impresie – sinteză" (C. Ciopraga, *Personalitatea literaturii române*).

Având în vedere mărturisirea poetului – „Fiecărui sentiment îi corespunde o culoare. Acum în urmă m-a obsedat galbenul, culoarea deznădejdii... În plumb văd culoarea galbenă [...]. Plumbul ars e galben. Sufletul ars e galben [...]. Plumbul apasă cel mai greu pe om. Forţa lui m-a apăsat până la distrugere" – metafora din titlu (ale cărei conotaţii sunt potenţate prin tehnica repetiţiei – de trei ori în fiecare strofă, în rima primului, respectiv, a ultimului vers şi la cezura celui de-al doilea vers) transpune stilistic o constantă a liricii bacoviene – cromatismul.

Culoarea (fie că este vorba despre alb, negru, violet, roşu sau galben, ori de asocieri ale acestora, ca dualitatea simbolică alb-negru din *Decor* sau alb-roşu din *Amurg de iarnă*) reprezintă, aşadar, pentru poet, un limbaj al emoţiilor adânci, reiterând corespondenţele latente ale sinelui cu macrocosmosul. Astfel, în contextul poeziei analizate, metafora plumbului sugerează prizonieratul eului, captiv propriilor spaime şi obsesii, „vecinătatea morţii şi pe cea a pustiului total, a vidului mai cumplit decât moartea, care le invadează copleşitor pe cele vii" (Dinu Flămând, *Introducere în opera lui Bacovia*).

Scanned with OKEN Scanner

Debutul discursului liric, asociind verbului la imperfect „dormeau" epitetul adverbial „adânc", imprimă registrului semnificaţiilor o sugestie statică, de încremenire spaţială şi temporală, regăsită şi în poezia *Umbra:* „Mă prăfuise timpul...". „Sicriele de plumb" care „dormeau" sunt imagini ale devenirii umanului, anulate parcă în mecanica rotitoare a existenţei (imperfectul verbului sugerând o permanentizare a stării de angoasă, acel „sfârşit continuu" bacovian). De altfel, analogia somn-moarte (somnul devenind „o întoarcere la starea paradisiacă a creaţiei fără conştiinţă" – M. Eliade, aluzie la „increatul" barbian) este o constantă în lirica noastră, îmbogăţindu-şi semnificaţiile sub semnul transfigurării (de exemplu, la Eminescu apare „somnul, vameş vieţii", la Blaga, „lauda somnului" fiind o metaforă cardinală în ordinea simbolurilor).

Imaginea thanatică iniţială este amplificată în cel de-al doilea vers: „Şi flori de plumb şi funerar vestmânt". În cadrul enumeraţiei „sicrie, flori, vestmânt", a cărei sugestie este aceea de universalizare a morţii, substantivele sunt individualizate (în plan conotativ) prin intermediul epitetelor, a căror funcţie stilistică este aceea a reverberaţiei monotoniei, a angoasei ontologice. Ileana Oancea *(Lingvistică romanică şi lingvistică generală. Interferenţe)* constată la Bacovia trecerea de la epitetul cu funcţie pitoresc- descriptivă (propriu retoricii tradiţionale), la cel „derealizant, vizionar şi simbolic", ca în pictura nonfiguративă – astfel, epitetul metaforic „de plumb" „«egalizează» determinantele care, toate, alcătuiesc canalul prin care se scurg, epuizate, ultimele urme ale vitalului".

În cel de-al treilea vers al primului catren, de la persoana a treia („non-persoană" în termenii lui E. Benveniste) se trece la persoana întâi („stam"), în sensul interiorizării perspectivei, dinspre realitatea exterioară spre cea a sinelui. Apare în acest context imaginea singurătăţii cosmice a celui care contemplă plumbul universalizat („Stam singur în cavou..."). Solitudinea fiinţei (poetul însuşi mărturisind: „Cred că omul s-a născut să fie singur...") este accentuată prin metafora „cavoului", amintind de versul lui Baudelaire „Mon âme est un tombeau", sugestia fiind aceea a prizonieratului uman sub incidenţa tragică a limitelor.

Semnificativă este şi punctuaţia, deoarece punctele de suspensie „eliberează" cuvintele de conţinutul semantic propriu- zis, înveşmântându-le în aură de simbol, aducând sugestia inefabilului, între denotativ şi conotativ, a ezitării, o joncţiune mecanică a secvenţelor înregistratoare, „traducând" stilistic zbuciumul lăuntric şi grafic delimitarea realităţii interioare de cea exterioară.

Vântul, stare de zbucium a naturii antropomorfizate (apărând cu aceeaşi funcţie şi la Arghezi, în poezia *Între două nopţi),* tulbură inerţia primelor secvenţe lirice („Şi era vânt..."), dinspre stagnare spre mişcare haotică, dinspre preponderenţa vizualului spre sugestii auditive stridente, contrastând cu liniştea cavoului: „Şi scârţâiau coroanele de plumb". Simbolismul poetic al acestui verb (element de recuzită bacoviană, întâlnit, de exemplu, şi în poezia *În grădină:* „Scârţâie toamna din crengi ostenite...") accentuează dizarmoniile eului angoasat.

Al doilea catren realizează, în raport cu primul, o simetrie a semnificaţiilor, sugerând, prin repetiţie, o rotire fără putinţă de evadare, o perfectă structură a

Scanned with OKEN Scanner

închiderii şi a tăcerii. Primul vers – „Dormea întors amorul meu de plumb" – reactualizează sugestia morţii (amintind de poezia *Încheiere,* de Blaga: „De la basmul sângelui spus/ întoarce-ţi sufletul către perete/ şi lacrima către apus."). „Amorul" devine, astfel, o altă categorie a golului, a sfârşitului, completând senzaţia extincţiei totale (regăsite, în aceeaşi tonalitate, şi în alte creaţii poetice bacoviene: *Negru* – „Carbonizat, amorul fumega...", *Amurg de toamnă* – „Şi-aud gemând amorul meu defunct"). Moartea se înscrie, la Bacovia, „într-o atmosferă ternă, cenuşie", în vreme ce „conştiinţa că între om şi neant nu există decât cadavrul său exasperează sentimentul de inexplicabil" (M. Petroveanu, *George Bacovia).* Obsesia neantului, prefigurată de claustrarea sinelui, de zbaterea între anxietate şi sentimentul kafkian al absurdului existenţial, „aplică obsesii sinuoase, de morb al decompoziţiei" (I. Caraion, *op. cit.).*

Al treilea vers din ultima strofă reia imaginea versului simetric, cu aceleaşi puncte de suspensie care accentuează ideea poetică, „vântul" fiind înlocuit de un „frig" cosmic ce pătrunde lumea şi sufletul tulburat – „Stam singur lângă mort... şi era frig". Sugestia este aceea a unei alterităţi, a scindării sinelui (ca la Rimbaud: „Je est un autre"), amplificate prin metafora singurătăţii ancestrale a umanului – „Naşterea şi moartea sunt experienţe ale singurătăţii. Ne naştem singuri şi tot singuri murim. Trăirea morţii se transformă curând în conştiinţa morţii. Vieţile noastre sunt o zilnică ucenicie a morţii" (O. Paz, *Labirintul singurătăţii).*

Versul final absolutizează ideea de nemişcare, de cădere surdă şi grea („Şi-i atârnau aripile de plumb"), „un zbor invers" barbian, o prăbuşire a sinelui, surprinsă într-o tensiune lirică profundă: „Obsesie a teluricului, o gravitate colosală trage totul în jos." (N. Manolescu, *op. cit.)* Imaginea poetică este aceea a unei escatologii interioare, căci plumbul „trage spre infern, spre imund şi irecuperabil, într-o continuă gravitaţie descendentă." (C. Ciopraga, *op. cit.)*

În ansamblul discursului liric, la nivel fonetic, atrag atenţia închiderile consonantice, precedate de vocale închise („vestmânt", „vânt"), sugestia de vaiet prelung fiind accentuată prin prezenţa diftongilor şi a triftongilor („atârnau", „dormeau"). Conotaţiile sunt potenţate, la nivel lexical, prin termeni din sfera semantică a morţii („sicrie", „cavou") şi la nivel morfosintactic, prin frecvenţa verbelor la imperfect, în propoziţii principale coordonate („dormeau", „scârţâiau"); stilistic, atrag atenţia personificarea („dormeau sicriele"), epitetul („adânc"), metafora („aripile de plumb"), enumeraţia („sicriele de plumb şi flori de plumb şi funerar vestmânt"), repetiţia („plumb"). Aceste sugestii sunt amplificate de rima masculină îmbrăţişată şi de ritmul iambic (alternând cu amfibrahul), în versuri a căror măsură este de zece silabe.

Textul poetic concentrează elemente definitorii pentru estetica simbolistă (de exemplu, cromatismul, tehnica repetiţiei, folosirea simbolurilor, sesizarea corespondenţelor subtile între universul interior şi cel exterior, surprinderea angoasei existenţiale), astfel încât Bacovia rămâne, după aprecierea lui I. Caraion *(op. cit.),* „bijutierul plumbului în istoria literaturii române", un punct de referinţă în istoria simbolismului românesc. **(M. I.)**

Scanned with OKEN Scanner

Lacustră de George Bacovia

Considerat „epilogul poeziei bacoviene" (Daniel Dimitriu, *Bacovia*), textul *Lacustră* ilustrează, structural şi expresiv, caracteristicile simbolismului. Demersul poetic exploatează în această creaţie forţa de sugestie a unor motive simboliste – inadaptarea, refuzul realităţii dezagreabile, implicit, relaţia individului cu moartea (spiritului sau a materiei).

Publicată iniţial în revista „Vieaţa nouă", în 1903, inclusă apoi în volumul de debut, *Plumb* (1916), poezia *Lacustră* deschide un orizont generos de interpretare, pornind de la titlu. Prin raportare la sensul propriu, termenul *lacustră* denumeşte o locuinţă din perioada preistorică ridicată pe stâlpi, la suprafaţa apei. Utilitatea acestui tip de locuinţă consta în evitarea atacului sălbăticiunilor sau oamenilor ostili, iar comunicarea cu uscatul se realiza prin intermediul unui pod mobil, ridicat pe timpul nopţii. Sensul de adâncime al titlului trimite la ideea de însingurare, de izolare şi de regresie temporală, în preistorie.

Asocierea structurală a poeziilor *Plumb* şi *Lacustră* este justificată, întrucât textele se dezvoltă pe două planuri, unul exterior, înregistrând dezagregarea naturii, respectiv un plan interior, marcat de obsesia singurătăţii, copleşit de spaimă, deznădăjduit. Cele două planuri intră în corespondenţă, ilustrând astfel un principiu simbolist cunoscut. Construcţia poeziei *Lacustră* se caracterizează prin rigoare, cele patru strofe se constituie în tot atâtea secvenţe lirice, formând o structură echilibrată, muzicală, prin reluarea în calitate de refren a primei strofe în poziţie finală, cu versul al doilea modificat semnificativ.

Retorica simbolistă presupune construcţie pentru a pune în valoare simbolul, spre a reface, prin intermediul corespondenţelor, unitatea fragilă a universului. În plan exterior, poezia *Lacustră* surprinde pustiirea universală sub efectul apei, element devastator în lirica bacoviană. Decorul exterior este rezultatul unei simbioze între lumea materială şi cea proiectată de halucinaţie, generând o reţea confuză de timpuri despărţite de „un gol istoric". Principiu fundamental al limbajului poetic modern, ambiguitatea adânceşte percepţia, menţine anxietatea în raport cu un orizont necunoscut, indeterminabil. În acest univers ostil, atins de o maladie incurabilă, omul bacovian este o „fiinţă solitară, captivă într-un peisaj ce pare sortit prăbuşirii definitive" (Ion Pop, *Jocul poeziei).* Universul interior stă sub semnul disconfortului existenţial. Copleşitoarea tristeţe simbolistă inundă eul din *Lacustră* ca efect al plânsului naturii; ploaia melancolizează, ca pretutindeni în poezia bacoviană, „incitând la meditaţie asupra timpului care cade picătură cu picătură din orologii naturale" (Cristian Livescu, *Scene din viaţa imaginară*).

Durata apăsătoare, senzaţia de potop delirant prind contur prin adjectivul din structura „de-atâtea nopţi" cu care începe poezia. Prima secvenţă textuală configurează sugestia sonoră prin repetarea în două versuri a verbului „aud", cu nuanţă obsesivă. Jalea universală este resimţită acustic, „aud materia plângând". În spiritul simbolismului, stările naturii se reflectă în structura interioară individuală, eul pasiv este subjugat de singurătate: „Sunt singur şi mă duce-un

Scanned with OKEN Scanner

gând/ Spre locuinţele lacustre". Destinaţia mentală „spre locuinţele lacustre" închide un orizont acvatic nelimitat spre a oferi adăpost; în egală măsură însă, lacustra este simbolul recluziunii şi al regresiei temporale. O interpretare inedită a acestor versuri imaginează ploaia ca pe o închisoare, cu gratii vagi, lichide, din care evadează eul poetic (Şerban Foarţă, *Afinităţi selective*); evaziunea în spaţii îndepărtate este o aspiraţie proprie poeţilor simbolişti.

O incursiune în coşmar se insinuează în a doua secvenţă poetică. Adverbul „parcă" şi verbul „se pare" menţin impresia de confuz, nedefinit; astfel, poezia este simbolistă şi prin cultivarea vagului. Somnul într-un orizont lichid, conturat de cuvintele „ude", „val", „mal", evocă un stadiu primar al evoluţiei, asemănător celui de dinainte de naştere. Ecoul nesiguranţei, al angoasei, este tremurul brusc „tresar din somn". Metaforă a comunicării, podul se impune a fi ridicat, „tras de la mal", cu intenţia evidentă a refuzului oricărui contact cu o lume potrivnică. Într-o posibilă „sintaxă a peisajului" bacovian, podul este „conjuncţia" (Şerban Foarţă, *op. cit.)* care conferă sens, iar absenţa sa izolează individul, transformă lacustra într-o insulă, iar eul capătă aspectul unui Robinson.

Neantul spaţial, „gol istoric", semnifică deopotrivă surparea incontrolabilă şi extenuarea. Golul a fost decodificat şi ca un *ne-timp,* printr-o apropiere de Eminescu – „...vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naşte". Se înregistrează o suprapunere temporală, („Pe-aceleaşi vremuri mă găsesc..."), sub impactul căreia eul şi lumea se năruie: „Şi simt cum de atâta ploaie/ Piloţii grei se prăbuşesc". Cu o sensibilitate specifică nevrozelor întreţinute de ploile imaginarului simbolist, manifestările stihiale sunt resimţite acut. După structura care puncta necuprinsul nopţilor ploioase „de-atâtea nopţi", senzaţia de abundenţă a apei atinge exasperarea în versul conţinând o reluare a aceluiaşi adjectiv, de astă dată cu forma de singular „de-atâta ploaie". Imaginea prăbuşirii stâlpilor de susţinere reconstituie „imixtiuni ale conştiinţei în tenebră sau ale tenebrelor în conştiinţă" (Ion Caraion, *Sfârşitul continuu*). Căderea în neant conotează o dezarticulare a identităţii, o pierdere a sinelui. S-a remarcat o evidentă tendinţă a materialităţii din lirica bacoviană de a cădea, coborî, aluneca în jos; prăbuşirea este punctul maxim al acestei mişcări descendente. Un inventar al revenirii lexemului „greu" în versurile lui George Bacovia relevă gradul sporit de expresivitate, apreciabila sa încărcătură de semnificaţie („frunze grele" în *Nervi de toamnă,* „grele tălăngi" în *Plouă,* „tăcerea grea" în *Monosilab de toamnă);* aşadar, structura „piloţii grei" subliniază apăsarea, impasul, tensiunea resimţită de eul defensiv sub potopul necruţător.

Rigoarea construcţiei poetice este remarcabilă, poezia formează o buclă, un posibil cerc din care nu se poate evada, un orizont închis, prin reluarea versurilor 1, 3 şi 4, din prima strofă, în ultima. Nu poate fi ignorată însă modificarea versului al doilea, „Tot tresărind, tot aşteptând...", peisaj interior devastat, marcat de spasmul nevrotic, de nelinişte şi chinuitoare speranţă. Repetarea celor trei versuri conferă strofei caracter de refren, având funcţia de condensare şi închidere a textului. Ca procedeu din sfera muzicalităţii, refrenul este o sursă de expresivitate

Scanned with OKEN Scanner

de factură simbolistă. Văzută altfel, „strofa din urmă n-o repetă (cu unele modificări) pe cea dintâi, ci e (cu unele modificări) *aceeaşi* strofă, ca într-o mare tautologie, ca într-un cerc vicios fără speranţă..." (Şerban Foarţă, *op. cit.)*.

Lacustră este o poezie a obsesiei acvaticului strivitor în care suprema putere aparţine apei. Numeroase interpretări au evidenţiat plurivalenţa termenului; apa figurează irevocabilul, are caracter fatal, este „epifania urgiei timpului, clepsidra definitivă" (Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*). Apa ostilă, apa neagră, apa tristă, conotează o amară invitaţie la o călătorie fără de întoarcere. Toate interpretările poeziei converg spre o maximă valorizare a motivului apei: „formă nedeterminată, presiune, eroziune, mediu incolor, forţă insinuantă, concreteţe slăbită şi, bineînţeles, ploaie, element care pune lumea sub semnul anonimatului, al urâtului şi al bolii" (Daniel Dimitriu, *op. cit.)*. S-a evidenţiat, de asemenea, faptul că apa devine o invitaţie la moarte, la desăvârşirea aşa-numitului „complex al Ofeliei" (în sensul lui Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves)*.

Structura prozodică a textului este subordonată sensului şi stă sub pecetea muzicalităţii simboliste. În *Lacustră* Bacovia propune o variantă necunoscută până atunci a catrenului *aaab* (L. Galdi, *Introducere în istoria versului românesc)*, în prima şi ultima strofă; gerunziile „plouând", „plângând", „aşteptând" rimează cu substantivul „gând" ca într-un bocet, o tânguire susţinută prin vocala închisă „â". În catrenele interioare rimează doar versurile 2 şi 4, cu măsura de opt silabe, iar versurile cu măsura de nouă silabe sunt libere. Ritmul dominant, iambul, potenţează monotonia.

Simbolismul bacovian se manifestă în sfera expresivităţii printr-o aparentă simplitate a mijloacelor. Critica literară interbelică evidenţia noutatea poeziei *Lacustră* în puţinătatea, aproape absenţa metaforelor, care pun cu atât mai mult în valoare unicitatea acelui „gol istoric" ce dă perspectiva halucinantă a veacurilor (Dinu Pillat, *Pe marginea unei poezii de Bacovia)*. Textul hiperbolizează însingurarea şi asociază metaforic ploaia cu plânsul materiei. Metafora „gol istoric" oferă o imagine plastică a spaţialităţii ca absenţă, legată de un timp – absenţă şi de dispariţia definitivă a fiinţei. Personificarea „materia plângând" se înscrie în orizontul „sfârşitului continuu", structură folosită în analiza operei lui Bacovia (Ion Caraion, *op. cit.)* pentru a defini suferinţa iremediabilă, incurabilă; plânsul se relevă ca unica supapă a suportării existenţei. Inundarea materiei semnifică absenţa spiritualului.

O sursă a expresivităţii devin punctele de suspensie care prelungesc senzaţia chinuitoare, evocă sonoritatea sâcâitoare a căderii ploii.

Receptarea în timp a poeziei *Lacustră* este dovada clară a aprecierii de care s-a bucurat acest text considerat „manifestul şi capodopera poeziei simboliste din România" (Petre Pandrea, în *Adevărul literar şi artistic*, nr. 699 din aprilie, 1934). În *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* G. Călinescu socotea *Lacustra* expresia unor „supreme condensări ale teroarei de umid".

Scanned with OKEN Scanner

Prin cultivarea simbolului, a sugestiei, prin conturarea unor stări nevrotice, de anxietate şi melancolie, prin aderenţa la principiul ambiguităţii, dar şi la cel al corespondenţelor, prin căutarea muzicalităţii ca efect al repetiţiilor, al refrenului, prin structură şi expresivitate, poezia *Lacustră* este o remarcabilă creaţie simbolistă. **(C. C.)**

Testament de Tudor Arghezi

Asemenea oricărui mare creator, Arghezi nu poate fi încadrat în tiparele incomode ale vreunui curent literar, fiindcă întreaga sa operă, elaborată în câteva decenii, abordează cele mai diverse teme şi cele mai diferite specii lirice. Poetul pare să fie în competiţie numai cu el însuşi, căutând înţelesuri noi cuvintelor, descoperind o sintaxă poetică originală, jucându-se, în sensul cel mai înalt, şi meşteşugind o poezie care avea să-l ridice, în ochii lui Şerban Cioculescu, la statutul de „titan al verbului" *(Introducere în opera lui T. Arghezi).*

Poetul care a scris atâtea volume de versuri a avut trufia sau modestia de a se simţi mereu un începător: „De altfel, mă socotesc drept ceea ce şi sunt: un începător întârziat şi un perpetuu debutant" *(Ars poetica)*. Statutul pe care şi-l asumă înseamnă „păstrarea vârstei, biologic ireversibilă, a copilăriei, şi, de aici, curiozitatea copilărească în faţa lumii, ca stimul major pentru creaţie" (G. I. Tohăneanu şi Livius Petru Bercea – Prefaţă la volumul *Arte poetice*). Această condiţie, de învăţăcel perpetuu, explică multitudinea artelor poetice descoperite în creaţia argheziană: *Testament, Flori de mucigai, Cuvinte stricate, Inscripţia inscripţiilor, Ex libris, Cântec pe un pahar, Volumul şi crâmpeiul, Bade Ioane..., Epigraf, Inscripţie, Cuvânt* etc. Cel mai adesea, creatorul încifrează în versuri cu caracter programatic relaţia cuvânt-poet-operă-cititor, fără a fi, însă, interesat de noutatea versului său, considerată de autor ca o condiţie intrinsecă, şi nici de situarea sa într-o anumită mişcare literară.

Dicţionarul de termeni literari defineşte poetica drept „o lucrare teoretică referitoare la principiile, limitele, legile esenţiale ale artei literare în general, ale poeziei în special". Pornind de la aceste date, poezia *Testament* care deschide volumul intitulat *Cuvinte potrivite* (1927), are virtuţile unei *ars poetica,* fiindcă autorul ei realizează o confesiune lirică despre poet şi legătura lui cu strămoşii şi urmaşii, despre statutul cuvântului în poezie şi, mai ales, despre ceea ce înseamnă poezie.

Titlul creaţiei poate fi decodat în două moduri diferite: juridic vorbind, acesta reprezintă un act prin care cineva îşi exprimă dorinţele ce urmează a-i fi împlinite după moarte, mai cu seamă în legătură cu transmiterea averii sale şi din acest punct de vedere cuvântul stabileşte conştiinţa poetului în privinţa zestrei spirituale pe care o transmite urmaşilor: „Nu-ţi voi lăsa drept bunuri după moarte,/ Decât un nume adunat pe-o carte". Nu întâmplător substantivul „bunuri", cu înţeles concret (avere, bogăţie) este pus în legătură cu „carte", ca valoare

Scanned with OKEN Scanner

spirituală perenă, aşadar, mai preţioasă în fond. A doua accepţie a termenului, cea literară, circumscrie o specie lirică bine reprezentată atât în literatura universală, cât şi în cea românească. Se pot aminti, în acest context, *Diata cea mică* şi *Diata cea mare* ale lui François Villon, testamentul liric al lui Ienăchiţă Văcărescu, sau *Testament* al lui Radu Stanca. În cazul lui Arghezi, titlul sublimează ambele accepţii ale termenului, juridică şi literară, deoarece avutul poetului, singurul valoros de altfel, este semnul de natură spirituală şi numai acesta merită transmis urmaşilor.

Creaţia în discuţie, concepută în cinci secvenţe, reprezintă o definiţie lirică a poeziei, dar, în egală măsură, a locului şi rolului poetului, a cărui creaţie, după cum se va vedea, înseamnă trudă şi migală, meşteşug al cuvintelor, „povara dulce sau amară, a fiecăruia dintre noi" (Ars *poetica*). Primele două secvenţe se organizează în jurul câtorva cuvinte („carte", „fiule", „străbuni", „treaptă") care evidenţiază integrarea poetului într-un şir de generaţii: de la străbuni a moştenit un trecut întunecat, plin de durere şi de încordare, un drum „prin râpi şi gropi adânci/ Suite de bătrânii mei pe brânci". Poetul reprezintă momentul de trecere, de evoluţie, creaţia lui este „o treaptă", spre urmaşi, iar cartea are valoarea incontestabilă a începutului unui alt fel de existenţă: „Aşeaz-o cu credinţă căpătâi./ Ea e hrisovul vostru cel dintâi". Cartea însumează, aşadar, o serie de atribute: legătura între generaţii, iniţierea şi, mai ales, făuritoarea unui blazon spiritual. Utilizând vocativul „fiule" şi imperativul „aşeaz[-o]", poetul se adresează, pe un ton cald, familiar, unor generaţii viitoare în care îşi include şi cititorii.

Cea de-a doua secvenţă lirică se organizează în jurul versului „Eu am ivit cuvinte potrivite", în care „a ivi" este sinonim cu „a crea", iar sintagma „cuvinte potrivite", regăsită, de altfel, şi în titlul volumului, nu se referă numai la „potrivirea" realizată de rimă, ci la o creaţie în care cuvântul să se suprapună şi să exprime gândul poetului. Munca de creaţie porneşte de la schimbarea simbolică a uneltelor – „sapa-n condei şi brazda-n călimară" – care semnifică, în cele din urmă, trecerea de la munca brută la cea intelectuală. Arghezi apelează la o serie de verbe care, în context, sunt sinonime cu *a crea* şi se raportează, toate, la scopul poetului de a reinventa lexicul liric: „am ivit", „am prefăcut", „făcui", „am preschimbat", iar în cealaltă secvenţă – „iscat-am". Efortul creatorului este surprins în adjectivul participial „frământate" ca şi în sintagma hiperbolică „mii de săptămâni". Poetul dezvăluie şi sursele lexicale de la care a pornit şi cu care n-a dat greş: „graiul lor cu-ndemnuri pentru vite" reprezintă limba populară, după cum „veninul" şi „ocara" pot fi receptate ca aparţinând unui limbaj vulgar, banal, total lipsit de poeticitate. Meritul poetului rămâne acela de a fi „iscat frumuseţi şi preţuri noi", adică opere originale cu valoare perenă. Se regăsesc, în text, o serie de termeni precum: „veninul", „zdrenţe", „ocara" ce marchează tocmai limbajul cotidian, banal, din care poetul, „torcând uşure", va face „visuri şi icoane", „muguri şi coroane", „miere", distilând ori reinventând sensurile cuvintelor. Pentru Arghezi cuvântul este miraculos, „pentru că la fiecare obiect din natură şi

Scanned with OKEN Scanner

din închipuire corespunde un cuvânt. Vocabularul e harta prescurtată şi esenţială a naturii, şi omul poate crea din cuvinte, din simboale, toată natura din nou, creată din materiale în spaţiu, şi o poate schimba. Cuvântul permite evocarea şi punerea în funcţiune a tuturor puterilor închipuite şi sacre. O idee se face act scoborâtă în cuvinte" (T. Arghezi, *op. cit.)*.

Arghezi arată că, la fel de importantă pentru poezie, rămâne întoarcerea spre origini („cenuşa morţilor din vatră") care capătă caracter sacru („Dumnezeu de piatră"), „hotar înalt" pentru creatorul menit să celebreze această legătură cu strămunii: „păzind în piscul datoriei tale".

Simbol al harului, al talentului, vioara poate transmite „durerea noastră surdă şi amară", vers care ar putea fi receptat în două moduri: pus în legătură cu sintagmele „seara răzvrătită" sau „pe brânci", sugerează o existenţă istorică plină de vicisitudini şi de umilinţe; cea de-a doua interpretare are în vedere raportul „durere" – „vioară", aspect ce trimite la greutatea de a compune, la truda de a da viaţă ideii poetice. Rolul cuvântului apare decisiv şi definitiv, atâta vreme cât acesta iartă sau devine punitiv: „Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte/ Şi izbăveşte-ncet pedepsitor/ Odrasla vie-a crimei tuturor".

Ultima secvenţă a acestei arte poetice evidenţiază conştiinţa de artist a lui Arghezi care ştie că talentul („slova de foc") trebuie dublat de efort şi migală („slova făurită"), pentru că opera reprezintă tocmai acest amestec desăvârşit, o combinaţie perfectă evidenţiată de verbul „se mărită", dar şi de adjectivele participiale „împărechiate" şi „îmbrăţişat". Nicolae Balotă evidenţiază statutul poetului, aşa cum îl vede Tudor Arghezi, afirmând: „Eul cu două ipostaze al poetului care *primeşte* poezia ca un dar, şi o *face,* ca sub o condamnare la munci, iată dubla faţă a poeticului raportată la existenţa creatorului" *(Arte poetice ale secolului* XX).

Deşi autorul însuşi s-a arătat total dezinteresat de mişcările literare ale epocii, criticii l-au apropiat adesea de estetica simbolistă, pornind de la încercarea acestuia de a transfigura urâtul banal, uneori trivial, în frumos estetic. De tradiţionalişti îl apropie întoarcerea spre izvoare, mituri biblice ori laice pe care le reinterpretează, ca şi fiorul teist regăsit în Psalmi. În *Dicţionarul General al Literaturii Române* Tudor Arghezi apare ca „o individualitate creatoare viguroasă, inconfundabilă, prin opţiuni, atitudini, stil. Unitatea amplei sale opere [...] rămâne cea dată de un echilibru instabil de reacţii, dar tocmai de aceea mai adevărat, mai uman şi de raportarea originală la tradiţii [...], ca şi la modernitate" (vol. I).

Respectul pentru cuvânt, pe care poetul îl culege din toate registrele limbii (arhaisme – „hrisov", regionalisme – „sudoare", „brânci"), chiar şi din cele considerate prozaice („mucigaiuri", „bube", „zdrenţe"), acordă textului poetic vigoare, originalitate şi modernism. Nu întâmplător Şerban Cioculescu *(Introducere în poezia lui T. Arghezi)* amintea de „valorile plastice pe care poetul le scoate dintr-o împerechere de termeni". Dar efortul înnoitor al creatorului nu se opreşte aici; el creează o sintaxă poetică nouă, bazată pe

Scanned with OKEN Scanner

inversiuni, dislocări de termeni sau dublă subordonare, ca în versurile următoare: „Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite/ Eu am ivit cuvinte potrivite/ Şi leagăne urmaşilor stăpâni./ Şi, frământate mii de săptămâni,/ Le-am prefăcut în visuri şi icoane".

Pentru autorul *Testamentului* creaţia poetică implică, aşadar, nu numai talent, ci şi trudă, meşteşugul de a „ivi" „cuvinte potrivite" într-un joc original în care implică şi cititorul. În mod evident, poezia care deschide volumul *Cuvinte potrivite* rămâne o *ars poetica*, poate cea mai cunoscută din întreaga operă argheziană. **(R. M. B.)**

Flori de mucigai de Tudor Arghezi

Dacă volumul *Cuvinte potrivite* (1927) se deschide cu o poezie programatică, *Testament,* în care Tudor Arghezi urmărea raportul creatorului cu opera sa, înnoirea limbajului poetic şi descoperirea surselor inedite ale acestuia, cu „Flori de mucigai" poetul îşi propune nu numai o schimbare tematică, ci, mai ales, o perspectivă poetică nouă.

Apărut în 1931, volumul *Flori de mucigai* explorează periferia oraşului, lumea hoţilor şi a declasaţilor, pe care o priveşte cu tandreţe şi omenie. Noutatea absolută a volumului îl făcea pe George Călinescu să constate: „«Florile de mucigai» sunt operă de rafinament, de subtilitate artistică, ele presupun un cer al gurii dedat cu mirodeniile" *(Istoria literaturii române de la origini până în prezent)*. Tot el observa că cititorul „necultivat artistic" le percepe drept „vulgare", când, de fapt, întregul volum are o savoare aparte, descoperind o lume familiară lui Rabelais sau lui Fr. Villon, ori autorilor români ca G. M. Zamfirescu, M. R. Paraschivescu şi E. Barbu.

Având ca punct de plecare *Flori de mucigai*, criticii l-au comparat pe Arghezi cu Baudelaire, dar Nicolae Balotă arată că, deşi poetul francez „a jucat cel mai însemnat rol în formarea liricului nostru", concepţiile celor doi despre lirică sunt total deosebite. Baudelaire credea că „epurarea poeziei este o condiţie esenţială în realizarea acelui fluid spiritual" în care el recunoştea „esenţa liricului", în timp ce „Arghezi propune poeziei producerea unor forme cristaline, concentrate, deci o intensificare a liricului" *(Arte poetice ale secolului* XX). De asemenea, „pentru Baudelaire între natură şi poezie e o falie; analogiile şi corespondenţele uneia informează însă viziunea celeilalte. Arghezi găseşte în natură modelul originar şi sursa unei poetici a fecundităţii şi a unui eros cosmogonic" *(op. cit.)*. Dacă titlul volumului arghezian aminteşte de *Les fleurs du mal,* asemănarea se opreşte în acest punct, fiindcă poetul nostru realizează o operă de o tulburătoare originalitate. *Flori de mucigai* reprezintă un oximoron care arată că valoarea estetică se poate naşte şi din urât, trivial, periferic, idee pusă în valoare încă din versurile *Testamentului*: „Din bube, mucegaiuri şi noroi/ Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi". În mod cert, poetul a fost

Scanned with OKEN Scanner

influenţat de perioada de detenţie la închisoarea Văcăreşti, unde a descoperit o lume decăzută, pe care însă Dumnezeu n-a părăsit-o: „La patul vecinului meu/ A venit az-noapte Dumnezeu" *(Cântec mut)*.

Structurată în două secvenţe poetice inegale ca număr de versuri, creaţia lirică *Flori de mucigai* se deschide cu o atmosferă dezolantă, în care poetul se simte singur, într-un spaţiu închis şi întunecat: „Le-am scris cu unghia pe tencuială/ Pe un părete de firidă goală,/ Pe întuneric, în singurătate...". Drama eului liric pare să fie singurătatea, izolarea, nu numai de semeni, ci şi de Dumnezeu – „cu puterile neajutate". Taurul, leul şi vulturul „Care au lucrat împrejurul/ Lui Luca, lui Marcu şi lui Ioan" reprezintă, atât în mitologia creştină, cât şi în cele precreştine, forţe ale naturii pe care omul le-ar dori în slujba sa. Taurul „sugerează ideea de putere şi pornire irezistibilă. El evocă pe masculul năvalnic, ca şi pe înfricoşătorul Minotaur, paznic al labirintului" (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri);* simbol al forţei creatoare, dar şi al unei mari puteri de muncă, el întruchipează senzualitatea. La rândul său, leul „reprezintă încarnarea însăşi a Puterii, a Înţelepciunii şi a Dreptăţii", simbolizând însă, prin orgoliul nemăsurat, pe suveranul „orbit de propria sa putere, de propria sa lumină" (*op. cit.*); „inimă a zodiacului, el exprimă bucuria de a trăi, ambiţia, orgoliul şi elevaţia" (id.). „rege al păsărilor", vulturul „este atributul lui Zeus/ Jupiter şi al lui Hristos" (ibid., vol. III). Aceste forţe i-ar fi oferit poetului toate atributele creatorului de geniu; în lipsa lor el resimte şi absenţa uneltelor obişnuite de scris, motiv pentru care foloseşte „unghia" în locul condeiului şi „părete" în locul hârtiei.

Versurile „de-acum" sunt „stihuri de groapă", celebrând un mediu sordid, cu un acut presentiment al morţii, „stihuri fără an", fiindcă noţiunea timpului se pierde în spaţiul închis al închisorii; creatorul însă, încrâncenat în demersul lui, concepe stihuri „de sete de apă/ şi de foame de scrum", ceea ce defineşte arta ca pe un concept vital, chiar în circumstanţe total neprielnice pentru fiinţa poetului. Dar sintagma „stihurile de-acum" poate fi receptată şi în sensul noutăţii pe care o aduce volumul, sub toate aspectele: al înnoirii estetice şi al tematicii. Arghezi utilizează cuvântul „stihuri" (sinonim arhaic pentru „versuri") de-abia la mijlocul poeziei, lăsând cititorul să caute complementul direct intuit numai în pronumele personal „le" din primul vers: „Le-am scris". De fiecare dată, termenul amintit este determinat de un atribut cu sens metaforic; „stihurile de acum", cele care aduc noutatea absolută, sunt „stihuri fără an", fie prin pierderea noţiunii temporale, fie prin sperata valoare artistică viitoare. Aşa cum s-a văzut, substantivul capătă şi alte determinări – „de groapă", „de sete (de apă)", „de foame (de scrum)", toate contribuind, în esenţă, la o definire metaforică a înnoirii poetice argheziene.

În întregul text, substantivul „unghie" apare de trei ori, de fiecare dată substituindu-se uneltei clasice de scris, condeiul. În acest context, „unghia îngerească" semnifică modul anterior de a crea, când poetul îşi simţea „puterile" ajutate; dar în noile condiţii un întreg sistem de valori se modifică, poezia trebuie

Scanned with OKEN Scanner

înnoită, ea pare să nu mai corespundă acestui moment de îndoială de sine: „Când mi s-a tocit unghia îngerească/ Am lăsat-o să crească/ și nu a mai crescut/ Sau nu o am mai cunoscut". Verbul *a cunoaşte* capătă, astfel, înţelesul de *a recunoaşte*, de a avea conştiinţa operei realizate până la un moment dat, moment marcat de cele două propoziţii principale cu care debutează a doua secvenţă lirică: „Era întuneric. Ploaia bătea departe, afară". Întunericul, umbra, disconfortul nu sunt cauzate numai de detenţie, ele trebuie percepute ca un moment de criză în care artistul îşi caută alte instrumente ale creaţiei şi alte valori poetice. Dar arta înseamnă sacrificiu şi chin: „Şi mă durea mâna ca o ghiară/ Neputincioasă să strângă". „Actul cosmogonic, al scrisului – afirmă N. Balotă – îl umple de o sacră teroare pe care şi-o accentuează conştient, în loc să încerce să o astâmpere" *(Opera lui Tudor Arghezi)*. Impasul se cere depăşit şi autorul chiar trece de momentul de criză, anunţându-şi, sintetic, regăsirea: „Şi m-am silit să scriu cu unghiile de la mâna stângă", altfel spus, artistul găseşte noi modalităţi de exprimare, în deplină concordanţă cu temele abordate.

Se poate constata că întreaga creaţie discutată reprezintă o metaforă a căutării noului în încercarea de a clădi esteticul din urât, vulgar şi trivial. „Setea" şi „foamea" argheziene sunt, în ultimă instanţă, nevoia artistului de a se lupta cu verbul, condiţia sine qua non a existenţei sale. Meditând asupra poeticului, Arghezi „se confruntă cu o problematică existenţială, cu sfera condiţiei poetului. [...] Poezia este un dar şi o condamnare, totodată pentru poet" (N. Balotă, *op. cit.*).

Consecvent în dorinţa de a re-crea cuvântul, Arghezi utilizează şi în cazul *Florilor de mucigai* o serie de termeni care par lipsiţi de poeticitate: „tencuială", „firidă", „s-a tocit", „m-am silit", iar în topica versurilor uzează de procedee deja cunoscute din primul volum, cum sunt inversiunea şi dislocarea.

Recitind poezia, se observă că substantivele „stihuri" (versuri) şi „unghie" se repetă în mod firesc, ducând la concluzia că opera realizată cu alte unelte ale scrisului, într-un alt univers, are ca efect estetic crearea unui frumos din urât, adică a acelor *Flori de mucigai*, ceea ce confirmă valoarea programatică a acestei creaţii. **(R. M. B.)**

Text liric modernist
– *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* de Lucian Blaga

Conceptul operaţional *artă poetică (ars poetica)* se defineşte prin prisma a două accepţiuni: pe de o parte, reprezintă un studiu teoretic în care sunt enunţate caracteristici şi condiţii pe care trebuie să le posede o operă literară pentru a fi receptată ca poezie (exemple de lucrări în acest sens sunt *Poetica* lui Aristotel ori *Arta poetică* a lui N. Boileau); pe de altă parte, *artă poetică* este considerată şi poezia lirică în care autorul îşi afirmă direct sau indirect concepţia despre menirea poeziei şi a poetului. În literatura română, cea de a doua categorie de arte poetice

Scanned with OKEN Scanner

cunoaşte o largă exemplificare, începând cu „testamentul" liric al poeţilor Văcăreşti şi încheind cu poezia contemporană (Mircea Cărtărescu – poemul *Dragostea).* Totodată, calitatea de *ars poetica* a unei creaţii lirice poate reveni nu doar unei singure poezii din întreaga operă a respectivului autor, ci mai multora, dacă acestea întrunesc criteriile pentru a fi statuate drept arte poetice (*Epigonii, Glossa, Odă (în metru antic)* – M. Eminescu, *Flori de mucigai, Creion* – T. Arghezi, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* şi *Autoportret* – L. Blaga).

Autor ilustrând modernismul literar românesc, Lucian Blaga creează o poezie ce se încheagă prin adeziunea mărturisită la principiile estetice ale expresionismului: „De câte ori o operă de artă redă astfel un lucru încât puterea, tensiunea interioară a acestei redări transgresează lucrul, îl întrece, trădând relaţiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu iluminatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist" (în *Stihuri*). Apărut în primele decenii ale veacului al XX-lea, expresionismul este curentul artistic ce promovează pathosul existenţial, amplificând la maximum detalii ale vieţii cotidiene, ridicându-le la dimensiuni gigantice sau deformându-le până la grotesc sub lupa groazei şi a disperării umane. În creaţia lui Lucian Blaga, expresionismul la care aderă poetul este vădit încă din *ars poetica* „tinereţii" sale artistice *(Eu nu strivesc corola de minuni a lumii)*: subiectul este structurat pe conceptul de cunoaştere extatică, sensul artei, al poeziei rezidă în cultivarea misterului universal, lumea este o combinaţie de lumină şi întuneric, mitul, metafora şi simbolul reprezintă „instrumente" ale cunoaşterii subiective, poetice, opuse cunoaşterii obiective, raţionale.

Lucian Blaga constituie un caz particular în literatura română, deoarece în creaţia sa legătura între poezie şi filozofie se manifestă deosebit: el este în sine un filozof (care caută o doctrină a cunoaşterii lumii şi a farmecelor ei, definind stiluri culturale) şi un poet (care are ambiţia de a „turna" în formă lirică ideile filosofice). Anterioare operei filozofice, dar anticipând principiile formulate ulterior, poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* aparţine primei etape a evoluţiei lirice a poetului, fiind publicată în ianuarie 1919 în ziarul *Glasul Bucovinei* şi inclusă apoi în volumul de debut *Poemele luminii* (1919). Cea dintâi perioadă artistică a poetului este marcată de o vitalitate extraordinară, de prezenţa unui „eu" stihial, deschis comunicării plenare şi osmotice cu exteriorul. Eul expresionist blagian tinde spre transgresarea tuturor limitelor umane, asimilând problema cunoaşterii (axul definitoriu al întregii sale opere) sentimentului iubirii: strigătul poetului „sunt beat de lume şi-s păgân!" *(Vreau să joc)* traduce frenezia dionisiacă a tânărului artist, tentaţia pentru integrarea hiperbolizantă a individului în macrocosm prin descătuşarea explozivă a energiilor. Volumul *Paşii Profetului* (1921) anunţa tranziţia spre a doua etapă a creaţiei lirice (volumele *În marea trecere* – 1924 şi *Laudă somnului* – 1929): acum eul poetic cunoaşte ipostaza interogativă, este un eu problematic, marcat de ruptura ontologică, de dispariţia timpului paradisiac. Pierzând echilibrul om-natură, eul liric pierde vitalitatea iniţială şi devine melancolic, meditând asupra dezrădăcinării

Scanned with OKEN Scanner

sale, a poziţiei sale în univers. Dinamismul este înlocuit cu starea de contemplare, iar singura salvare din această condiţie traumatizantă o reprezintă recuperarea sentimentului eternităţii prin întoarcerea la vârsta copilăriei şi, implicit, la spaţiul-matrice al satului, universul mitic („Eu cred că veşnicia s-a născut la sat" – *Sufletul satului).* Aceeaşi notă din a doua perioada de creaţie se menţine în etapa următoare, elocvente fiind volumele *La cumpăna apelor* (1933) şi *La curţile dorului* (1938). În acest interval artistic, o puternică influenţă este exercitată de elementele de sorginte folclorică şi mitologică, sufletul poetului alinându-se prin contactul cu spiritualitatea populară. Preluând motive din fabulosul folcloric (ursul cu crin, cerbul cu stea în frunte, unicornul), Blaga le reinterpretează metaforic, în virtutea spiritului creator care se lasă pătruns de taina universului. Teama de moarte, prezentă încă din etapa anterioară unde era corelată cu motivul somnului, se accentuează devenind spaimă de întuneric, de „nimicul", de „marele" *(Din* adânc).Volumul *Nebănuitele trepte* (1943) aduce o împăcare a poetului cu natura, regăsită în starea ei primordială. Întrebările grave, angoasanta dezrădăcinare sunt învinse de înţelepciunea prin care poetul înţelege că sentimentul tristeţii poate fi depăşit prin iubire (faţă de univers, de femeie etc.).Următoarele volume menţin această atitudine matură şi reconciliantă *(Vârsta de fier, Corăbii cu cenuşă, Ce aude unicornul),* în timp ce ultimul volum, *Mirabila sămânţă* (1960), este un omagiu închinat germinaţiei universale, renaşterii perpetue a naturii şi, implicit, a omului, ca fiinţă-creatură în Creaţia universală divină.

Această „incursiune" în evoluţia lirică a poeziei blagiene demonstrează permanenta raportare, în manieră expresionistă, a eului liric (în diverse ipostaze) la universul exterior. Dezbătută iniţial poetic şi apoi teoretic-filozofic, problema cunoaşterii umane se dezvoltă încă din poezia volumului de debut, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii.* Filozofia cunoaşterii operează, la Lucian Blaga, cu două concepte originale: cunoaşterea *paradisiacă* (sau „plus cunoaşterea") şi cunoaşterea *luciferică* (sau „minus cunoaşterea"). Înţelegând că universul este impregnat de „Mister", că existenţa este misterioasă, Blaga crede într-un „Mare Anonim" (Dumnezeu) care împiedică deplina cunoaştere, instituind o barieră – „Cenzura Transcendentă". Încercând să desluşească misterul existenţei, oamenii (de ştiinţă, filozofii) n-au reuşit să îl elucideze decât parţial, astfel încât acest tip de cunoaştere (care caută să „lumineze" logic, raţional misterul) este numit *cunoaştere paradisiacă.* Afirmând că existenţa este misterioasă, ca atare, imposibil de relevat prin intermediul gândirii logice, Lucian Blaga se declară adeptul alternativei: potenţarea misterului divin, sporirea lui cu ajutorul imaginaţiei poetice. Sensibilă, poetică, aceasta este *cunoaşterea luciferică,* iar filosoful Blaga se doreşte a fi mereu poetul Blaga pentru că prin poezie (cunoaştere luciferică) poate pătrunde, mai profund decât filozofia şi logica, în tainele creaţiei universale. Conservând romantic misterul, Blaga mărturiseşte poetic („Eu am crescut hrănit de taina lumii") şi livresc apetitul pentru cunoaştere, convertit în impulsul de a amplifica taina universului: „Veacuri de-a rândul

Scanned with OKEN Scanner

filosofii au sperat că vor putea odată să pătrundă secretele lumii. Astăzi filosofii n-o mai cred, şi ei se plâng de neputinţa lor. Eu însă mă bucur că nu ştiu şi nu pot să ştiu ce sunt eu şi lucrurile din jurul meu, căci numai aşa pot să proiectez în misterul lumii un înţeles, un rost, şi valori ce izvorăsc din cele mai intime necesităţi ale vieţii şi ale duhului meu. Omul trebuie să fie creator – de aceea să renunţe cu bucurie la cunoaşterea absolutului" *(Zări şi etape).*

Aşadar, misterul este cel care îl incită pe Blaga la creaţia poetică, iar creaţia funcţionează ca o răscumpărare a neputinţei de a cunoaşte absolutul; însă, fiind poetul Creator, Blaga repetă gestul primordial al Creatorului, care a creat Universul „muiat în taină": poezia devine astfel o replică la fapta divină, este, ca şi cea dintâi, creaţie tainică şi neînţeleasă, menită a fi desluşită de ceilalţi, care vor să-i înţeleagă sensurile (misterul intrinsec), niciodată dezvăluite total, ci doar parţial, precum taina creaţiei divine. Pentru că este un rezumat poetic al acestei atitudini fundamentate de Blaga pe tot parcursul evoluţiei sale artistice, poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* se recomandă ca *artă poetică* a creaţiei sale.

Program spiritual al operei sale, această poezie are ca surse lecturi ale poetului din texte iniţiatice (A *Cincea Poartă egipteană,* tablete orfice, scrieri gnostice – Lessing, formulele dogmatice ale misterelor creştine etc.). „Prefaţa" lirică a întregii sale creaţii propune cei doi poli care configurează tema esenţială a poeziei sale: raportul Eu-Univers. Între cele două realităţi se conturează spaţiul unei perpetue tensiuni, generate de misterul existenţial, pentru că la Blaga „constantă este conştiinţa temeiurilor sacre. Stăpâna suverană a lumii blagiene rămâne taina care se pecetluieşte continuu" (Mihai Cimpoi). Impresionant este caracterul declarativ al poemului, nestructurat strofic tocmai pentru că este o confesiune patetică şi ingenuă a poetului care exclamă încă din titlu emfatic: „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii". Reluat în incipitul discursului poetic, titlul fixează, prin lexemul-marcă a eului poetic – „Eu", atitudinea poetului faţă de misterul lumii: versurile par a fi un strigăt de groază al autorului prin care îşi manifestă, deocamdată implicit, prin negaţie, poziţia extatică, de contemplare şi mirare referitor la taina universului. Cuvintele sale acuză atitudinea raţională („nu ucid cu mintea tainele"), deci cunoaşterea paradisiacă prin care este „strivit" misterul sacru.

Structural se identifică trei secvenţe ale poeziei, a cărei construcţie este adversativă („dar eu [...]), iar, în final, explicativă („căci eu iubesc"). Confesiunea lirică se derulează pe baza unei antinomii clar subliniate de poet: „Eu"-„Alţii", unde cuvântul cheie „Eu" presupune prezenţa poetului care optează pentru cunoaşterea poetică (luciferică), adică pentru potenţarea misterului, spre deosebire de „alţii" a căror „lumină" (metaforă a cunoaşterii) reduce, prin gândire şi raţiune, taina lumii pentru că este o cunoaştere paradisiacă.

Având în vedere dihotomia comportamentală şi cognitivă, Eu-alţii, comună, contextual, este metafora „luminii", simbolizând cunoaşterea (Blaga detaşându-se aproape arogant de ceilalţi, prin atitudinea sa, aspect subliniat de redundanţa

Scanned with OKEN Scanner

formelor pronominale la persoana I – „eu", „(lumina) mea", „sporesc" şi, opus, „nu strivesc"). Tot comună, pentru că reprezintă reperul ambelor tipuri de cunoaştere, este metafora „corolei de minuni", metaforă „revelatorie" (după cum o numeşte Blaga) care deschide o întreagă arie semantică în text deoarece traduce poetic ideea „Misterului" instaurat de „Marele Anonim": „tainele", „vraja nepătrunsului ascuns", „sfânt mister", „neînţelesuri" etc. Ipostază titanică a omului, eul generic din poezie, este eul „natură", eul „receptacul" (Ion Pop) care se cufundă în substanţa marelui cosmos, eu – mască lirică a „fiinţei umile deschizându-se spre cer" (Ion Pop). Figura spaţială a corolei simbolizează emisfera, cupa deschisă, ca şi fiinţa, spre înaltul celest. Sfera imensă a lumii adăposteşte sferele mai mici-indivizii, ca microcosmosuri în care se oglindeşte lumea. Nestrivind corola de minuni, însuşi omul este ferit de autodistrugere pare să fie mesajul poetului care, apărând misterul universal, protejează însăşi sacralitatea fiinţei umane. Verbele, în regimul negaţiei sau al afirmaţiei, condamnă superficialitatea omului care îşi asumă, trufaş, rolul de „vânător" divin: „nu strivesc", „nu ucid", „sugrumă". Universul fenomenal („corola de minuni") este impregnat de taine ascunse în natură („flori"), în oameni („ochi"), în cuvinte („buze") sau în moarte („morminte"). Accentul căzut insistent pe simbolul floral („corola", „flori") se relevă prin descifrarea motivului vegetal fie ca element terestru" în ascensiunea solară", fie mitologic ca natură primordială, amintind de starea edenică" (Ion Pop), semnificaţie preluată din gândirea indică, unde floarea reprezintă un „arhetip al sufletului" (Ion Barbu). Poetul doreşte amplificarea acestor mistere ce compun marea taină („eu cu lumina mea sporesc a lumii taină", „aşa îmbogăţesc şi eu întunecata zare / cu largi fiori de sfânt mister"). Conştient că universul este aşezat sub semnul obscurităţii şi al adâncimii care fascinează („vraja nepătrunsului ascuns în adâncimi de întuneric"), poetul preferă să abandoneze fericit descifrarea tainei, alegând, dimpotrivă, să o potenţeze prin cunoaşterea poetică, luciferică. Declarat „poetul luminii" (volumul de debut se intitulează *Poemele luminii),* „eul lumină" blagian este o structură oximoronică, pentru că lumina sa fraternizează cu taina nopţii. Luminile benigne ale eului său se dezic de lumina malignă (Ion Pop) a cunoaşterii paradisiace care „ucide" vraja „nepătrunsului" mister. Asemenea lui Ch. Baudelaire, pentru care universul este o pădure de simboluri", la fel Blaga refuză să reducă lumea la aparenţa ei, înţelegându-şi rolul de protector poetic al tainei creaţiei. Definind omul ca „fiinţă metaforizantă" (creator de simboluri), Blaga tratează, în fapt, subiectul fundamental al Creaţiunii lumii: aşa cum Eminescu imagina odinioară, în poemul său cosmogonic, antegeneza ca „pătruns de sine însuşi odihnea cel nepătruns", şi romantic – expresionistul Blaga se raportează la misterul genezei universale, căruia, ca şi Eminescu, nu-i caută dezlegarea.

Comparaţia „şi-ntocmai cum cu razele ei albe luna / nu micşorează, ci tremurătoare / măreşte şi mai tare taina nopţii" vine ca un omagiu al poetului – lumină către astrul selenar care augmentează Misterul fascinant al nopţii. Dacă razele lunii sporesc obscuritatea, la fel şi lumina poetului (cunoaşterea luciferică, poetică) trebuie să amplifice taina universului, transformând-o în subiect poetic şi

Scanned with OKEN Scanner

demonstrându-i, liric, indescifrabilitatea: „aşa îmbogăţesc şi eu întunecata zare / cu largi fiori de sfânt mister / şi tot ce-i nenţeles / se schimbă-n nenţelesuri şi mai mari / sub ochii mei".

Secvenţa finală a poemului, cu toate că reţine doar două versuri, este esenţială deoarece oferă explicaţia atitudinii asumate. Conjuncţia cauzală, dar şi explicativă „căci" introduce argumentul poetului: protejarea misterului se realizează prin iubire, care nu are funcţie exclusiv sentimentală (adorarea naivă a tainei), întrucât se converteşte în instrument al cunoaşterii luciferice. Semnificaţia întregii poezii se luminează brusc acum: Blaga descoperă şi oferă calea spre taina universului – iubirea. Lumina iubirii este copleşitoare şi subjugă poetul care se închină misterului universal, într-un act de veneraţie şi prosternare în faţa divinităţii (epitetul „sfânt mister" este elocvent). Disociate în incipitul poeziei, micile taine se reunesc, compunând întreg universul misterios: „căci eu iubesc / şi flori şi ochi şi buze şi morminte". În felul aceasta, L. Blaga „pune frontiera între omul paradisiac şi omul luciferic" (Eugen Coşeriu), ultimul fiind cel aproape de Dumnezeu-natură *(Deus sive natura)*. Iubirea poetului ocroteşte taina sacră a creaţiei universale, iar prin cunoaşterea luciferică Blaga imită gestul primordial al demiurgului, transformându-se el însuşi într-un creator (artistic) care învăluie în taină cuvintele şi mesajul liric.

Artă poetică a creaţiei blagiene, poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* îşi manifestă modernitatea nu numai conceptual, ci şi la nivel prozodic: se observă opţiunea pentru versul liber, desprins de canoanele supunerii la normele de versificaţie clasice, în coroborare cu tehnica ingambamentului, prin care sunt izolate cuvintele-cheie („şi nu ucid", „lumina altora", „dar eu", „căci eu iubesc" etc.).

Ridicându-se, prin opera sa, împotriva mitului Raţiunii (Kant) şi a dictaturii gândirii logico-matematice, Blaga este adeptul direcţiei antiraţionaliste, al principiului conform căruia „divinul sparge logica" (Goethe). Poezie-metaforă, arta poetică *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* consfinţeşte idealul autorului „de a se bucura că nu ştie", preferând potenţarea misterului prin poezie şi renunţând la drama omului care, în căutarea răspunsurilor, se îndepărtează de condiţia sa de fiinţă sacră trăind într-un univers inundat de sacralitate. **(S. Z.)**

Autoportret de Lucian Blaga

Modernismul creaţiei poetice a lui Lucian Blaga este susţinut de „suportul intelectual, întrebările obsedante rezolvate liric, notele expresioniste" (Constantin Ciopraga, ***Blaga: modernitate şi orizont mitic***). Deşi încadrarea în tendinţele vremii a generat controverse, unii critici apropiindu-l pe Blaga de tradiţionalism (spre exemplu, E. Lovinescu l-a socotit mai întâi modernist, apoi tradiţionalist, G. Călinescu îl înscrie printre „ortodoxişti"), în esenţă, gândirea poetului este modernistă.

Scanned with OKEN Scanner

Există în lirica lui Blaga o revalorizare a gestului confesiv (refuzat de modernism), în sensul accentuării experienţei, al autenticităţii: „Volumul în care au fost utilizate cele mai multe date autobiografice este ***Nebănuitele trepte*** (1943), conţinând poeme scrise în timpul războiului. Un text poartă drept titlu data de naştere a artistului (***9 Mai 1895***), urmat de alte titluri grăitoare: ***Autoportret şi Fetiţa mea îşi vede ţara***" (Mircea Scarlat, ***Istoria poeziei româneşti***, vol. III). O lectură în spiritul modernismului nu va găsi în aceste poezii confesiune, ci convenţie estetică, textul este expresia unei voci autonome în raport cu cea auctorială.

Un atribut definitoriu al poeziei moderne este distincţia netă dintre eul poetic şi eul empiric. Instanţă reală a comunicării artistice, autor al operei, eul empiric este o personalitate atestată istoric. Eul liric transmite direct sentimente şi idei, conturează imaginarul poetic şi se individualizează ca enunţător în discurs; altfel spus, eul liric este cel care se exprimă în textul poetic şi care nu poate fi identificat cu autorul. Poezia ***Autoportret*** ilustrează pe deplin maniera specifică modernismului de abordare a raportului autor-eu liric. Textul a apărut mai întâi în *Revista Fundaţiilor regale*, în 1942, un an mai târziu fiind inclus în volumul ***Nebănuitele trepte***. Versul iniţial este foarte cunoscut – „Lucian Blaga e mut ca o lebădă." şi stă sub semnul simplităţii, al maximei expresivităţi esenţializate. Bogăţia de sensuri rezultă din valoarea fiecărui termen al comparaţiei. Receptarea critică s-a raportat mereu la conotaţiile acestui vers, astfel că se regăsesc interpretări în toate studiile-reper pentru opera lui Blaga. Ediţia critică de ***Opere*** (vol. I), apărută în 1982, consemnează, în studiul semnat de George Gană, existenţa unor formulări poetice care anticipau versul citat: „lăsaţi-mă să umblu mut printre voi" (***Către cititori***, din volumul ***În marea trecere***) sau „Cu cuvintele stinse în gură am cântat şi mai cânt" (***Biografie*** din volumul ***Lauda somnului***). Aceeaşi sursă relevă „confirmarea" conţinutului versului iniţial în mărturisirile din ***Hronicul şi cântecul vârstelor***, citate şi interpretate de Nicolae Manolescu în ***Metamorfozele poeziei***. S-a pus astfel problema semnificaţiei acestui refuz al rostirii; prin raportare la proza autobiografică şi la versuri deopotrivă, s-a conchis: „Opera îşi premerge şi creează autorul, smulgându-l treptat din tăcerea lui" (Nicolae Manolescu).

„Începuturile mele, scrie Lucian Blaga în ***Hronicul şi cântecul vârstelor***, stau sub semnul unei fabuloase absenţe a cuvântului. [...]. N-am putut niciodată să-mi lămuresc suficient de convingător pentru mine însumi, strania detaşare de **logos** în cei dintâi patru ani ai copilăriei. Cu atât mai puţin acel sentiment de ruşinare ce m-a copleşit când, constrâns de împrejurări şi de stăruinţele ce nu mă cruţau, ale Mamei, am ridicat mâna peste ochi ca să-mi iau în folosinţă cuvintele. Cuvintele îmi erau ştiute toate, dar în mijlocul lor eram încercat de sfială, ca şi cum m-aş fi împotrivit să iau în primire chiar păcatul originar al neamului omenesc". Mărturisirile, socotite ciudate şi tulburătoare, dau o interpretare mitică, fabuloasă, tăcerii prelungi, o indică drept posibilă; datul şi semnificaţia lui probabilă sunt aici elemente distincte, între care scriitorul intercalează „poate că"

Scanned with OKEN Scanner

sau „ca şi cum". În ***Autoportret*** ele apar contopite, semnificaţia a absorbit datul şi poezia trece integral în planul fabulos, mitic, ca o „istorie" despre un personaj exemplar, nu ca o confesiune (de aici recurgerea la persoana a III-a). Este motivul pentru care textul poate fi receptat ca un mesaj despre relaţia eului poetic cu posteritatea. Prezentul etern marchează distanţa dintre timpul creatorului şi cel al vocii din poezie, dintre autor şi eul liric. Lirica lui Blaga reia ideea absenţei cuvântului şi în texte ulterioare poeziei ***Autoportret***. În ***Poeţii***, creaţie cu care se deschide volumul ***Corăbii cu cenuşă***, eul liric defineşte: „Poeţii, toţi poeţii sunt / un singur, neîmpărţit, neîntrecut popor. / Vorbind, sunt muţi". La fel, în ***Catren***: „Limba nu e vorba ce o faci / Singura limbă, limba ta deplină, / stăpână peste taine şi lumină, / e-aceea-n care ştii să taci". S-au asociat aceste exprimări lirice cu mitul ***Genezei***, constatându-se „un izomorfism al luminii şi al cuvântului, în care Întunericul echivalează cu Tăcerea, din care s-a născut Cuvântul" (Eugen Todoran, ***Lucian Blaga. Mitul poetic.***). În acelaşi context sunt amintite şi definiţiile metaforice din ***Elanul insulei***: „ce este cuvântul, orice cuvânt – Nimic decât o rană a tăcerii" sau „Tăcerea este umbra unui cuvânt".

Comparantul din versul iniţial se bucură de o conotaţie vastă: „un ansamblu impunător de mituri, tradiţii şi poeme celebrează lebăda, pasăre imaculată, care prin albul, forţa şi graţia sa constituie o epifanie a luminii" (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, ***Dicţionar de simboluri***). Lebăda simbolizează forţa poetului şi a poeziei (Victor Magnien, ***Les Mystères d' Eleusis***). Pasărea singuratică este manifestarea mitică a izomorfismului etimologic dintre lumină şi cuvânt, după ipoteza potrivit căreia în sanscrită exista o apropiere între „a luci" şi „a vorbi"; cântecul lebedei, reprezentare solară, este chiar manifestarea acestui izomorfism (Jung, citat de G. Durand în ***Structurile antropologice ale imaginarului***). Spaţiul european păstrează o interesantă valorificare mitică a imaginii lebedei, în mitul despre Leda, soţia regelui Lacedaemonului. Ea a fost iubită de Zeus, care, pentru a se uni cu ea, a luat înfăţişarea unei lebede; se figurează o metamorfoză prin care elementul divin capătă înfăţişarea diafană, fascinantă, a păsării luminoase. În spiritul acestor influenţe şi interpretări, eul liric din ***Autoportret*** asociază efigia poetului Lucian Blaga cu graţia mută a păsării care îşi păstrează esenţa exprimării într-un cântec final, copleşitor.

Succesiunea secvenţelor lirice urmează, în ***Autoportret,*** tiparul modern caracteristic liricii lui Blaga: versurile se grupează spre a potenţa sensurile profunde. Primul vers este şi prima secvenţă poetică; următoarele două conturează un spaţiu inedit, „În patria sa / zăpada făpturii ţine loc de cuvânt". Sensul enunţului poetic subliniază trăirea eului liric „în planul realităţii ontice, nu al celei verbale, preocuparea lui fiind contemplarea purei existenţe, nu numirea aparenţelor ei" (George Gană, aparatul critic din ***Opere*** de Lucian Blaga, vol I). Metafora „zăpada făpturii" evocă albul imaculat, expresia purităţii şi a răcelii neîntinate de organic, de material. În acest context poetic, lexemul „cuvânt" substituie ideea generală de lexic, exprimare, chiar operă, rezultatul conotării fiind sinecdoca, figură de stil cu bogată încărcătură de semnificaţie.

Scanned with OKEN Scanner

Căutarea ca aspiraţie a personalităţii creatoare polarizează sensurile în următoarea secvenţă poetică, conţinând versurile 4-7: „Sufletul lui e în căutare / în mută, seculară căutare,/ de totdeauna, / şi până la cele din urmă hotare". Exegeza a propus interpretarea acestor versuri prin influenţă mitică, amintind de transmigraţia sufletelor, idee regăsită şi în volumul de debut, ***Poemele luminii*** (1919), în poezia ***Linişte***. Versurile figurează, în egală măsură, tensiunea creatoare, atât de sugestiv exprimată de Eminescu: „Unde voi găsi cuvântul care spune adevărul?". Este semnificativ faptul că **sufletul** este în căutare; nu spiritul, nu raţiunea, nu trupul e în căutare, ci sufletul, ca expresie fremătătoare a eului, ca delicată vibraţie. Spaţiul şi timpul aspiraţiei sunt nelimitate, eternizează şi înnobilează eul „de totdeauna / şi până la cele din urmă hotare". Atributul care neagă cuvintele, „mută", apare acum pentru a doua oară în text, ca o confirmare a refuzului în relaţie cu exprimarea imediată. Tăcerea responsabilizează personalitatea artistică, o înfăşoară în mister şi înţelepciune, iar atunci când sunt rostite, cuvintele întrupează Opera, au valoare taumaturgică.

În ultima secvenţă poetică, „El caută apa din care bea curcubeul. / El caută apa, / din care curcubeul / îşi bea frumuseţea şi nefiinţa.", exegeza a recunoscut ecoul unui text folcloric pe care Blaga îl cita şi comenta în ***Despre gândirea magică***: „Când vezi curcubeul, să iei două cofe cu apă şi să te duci în coate până acolo unde bea el apă, şi acolo ai să găseşti o comoară". Poetul identifică sugestii mitice în această superstiţie, fabulosul iradiază prin conotaţiile apei, substanţă a vieţii, element cu efect de reanimare, ca în basme. Curcubeul este calea, medierea, între lumea de aici, de jos, şi cea de dincolo, ascunsă în înaltul cerului. În unele credinţe (din Asia centrală), curcubeul soarbe sau bea apa fluviilor şi a lacurilor (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant). Semnificaţia profundă a motivului poetic al curcubeului, văzut ca punte între două lumi, este evidentă în poezia ***Îngerul lumii*** (din volumul ***Corăbii cu cenuşă***); îngerul luminii va lua din lumea aceasta „doar curcubeul – în slava / unde de toate uita-va". Frumuseţea primeşte, în poeziile lui Lucian Blaga, două semnificaţii: farmecul feminin, strălucirea desăvârşirii fizice, sunt denumite „frumuseţe", armonia, echilibrul alcătuirii lumii, spiritului, materiei, însumează „frumuseţe". În variantele textului poetul a ezitat chiar între cele două forme, dar a ales-o, în final pe cea de-a doua, păstrând sensul spiritualizat al poeziei. Două sunt manifestările către care tinde miraculoasa punte de aici spre eternitate: frumuseţea şi nefiinţa. Paradoxul liric, însuşire fundamentală a poeziei moderne, îşi găseşte expresia prin imaginea curcubeului care „Îşi bea... nefiinţa". Filtrare magică a luminii (metaforă centrală a întregului volum de debut), curcubeul este şi nu este, fiinţa lui este nefiinţă, câtă vreme la el nu se poate ajunge iar strălucirea lui, deşi subjugă, este efemeră. „Nefiinţa" curcubeului semnifică perfecţiunea, drumul înalt către desăvârşire, arc peste fire, depăşire de sine.

Autorul contemplându-şi Sinele, într-un demers mediat de Eul liric – aceasta este esenţa poeziei ***Autoportret***. Titlul are evidentă trimitere autoreferenţială, dar textul abordează la persoana a treia eul ca alteritate, în spiritul modernismului –

Scanned with OKEN Scanner

„Eu sunt altul" (Arthur Rimbaud). Raportul autor-eu liric în poezia ***Autoportret*** implică autoritatea înţeleaptă şi caldă a celui care semnează opera şi înţelegerea explicită, exprimarea metaforică a vocii textului, altfel spus, un raport de consubstanţialitate. **(C. C.)**

Paradis în destrămare de Lucian Blaga

Paradis în destrămare aparţine volumului ***Laudă somnului***, a apărut în 1928, fiind o expresie a destrămării echilibrului lumii, a toposului sacru. Lucian Blaga dă glas unei tristeţi metafizice, **tema** poemului constituind-o decăderea lumii mitului, aşa cum o comenta Oswald Spengler în ***Declinul Occidentului***.

Reprezentant al „ontologismului vizionar", poetul poate fi apropiat de gânditorul german Martin Heidegger, având în comun cu acesta încercarea de învecinare a gândirii esenţiale cu poezia. Obiectivul fundamental al filosofului german este Fiinţa, în sistemul blagian, Omul fiind centrul. Omul blagian „locuieşte" şi el într-o lume fără Dumnezeu, însă Neantului heideggerian îi corespunde misterul blagian, categorie centrală a ontologiei create de filosoful român.

Realitatea imuabilă, („sfânt mister") cântată în ***Poemele luminii*** (1919) începe încetul cu încetul să dispară. Sub influenţa orientării expresioniste, ce prevedea un **Menschheitsdämmerung** („amurgul omenirii"), chiar şi imaginea sacră a Paradisului este cuprinsă de legile disoluţiei.

Titlul poemului, metaforă–simbol revelatorie, surprinde o acţiune distructivă în continuitate, în proces de desfăşurare. Lumea–poveste blagiană începe să se destrame. Civilizaţia tehnică şi oraşul distrug orizontul mitic al satului, umanitatea suferind, în mod special în poezia expresionistă, un proces de înstrăinare de creaţia divină, pierzându-se „sentimentul originar al vieţii" (Ov. S. Crohmălniceanu).

Dacă omul s-a străduit multe veacuri să redobândească statutul iniţial, cel de dinaintea căderii din Rai, în perioada modernă se pare că el se îndepărtează din ce în ce mai mult de această încercare, fiind prea preocupat de civilizaţia tehnică.

Pasajul biblic vorbeşte de momentul alungării omului din Paradis, fiindu-i destinată moartea: „Şi izgonind pe Adam, l-a aşezat în preajma raiului celui din Eden şi a pus heruvimi şi sabie de flăcări vâlvâitoare să păzească drumul spre pomul vieţii". Acest „pom al vieţii" este cel dătător de viaţă, regenerator, centru de energie perpetuă.

În poezia de faţă, „cotorul de spadă fără de flăcări" este primul semn al degradării paradisului, pe care poetul îl vede lipsit de atributele fundamentale: puritate, sacralitate, pace sufletească. Flacăra, sursă de energie, este epuizată, semn că însuşi divinul se poate degrada. Focul de la intrarea în Paradis era sursa imortalizării, cei ce reuşeau să treacă de flăcările sacre trăiau veşnic. Deşi nu se luptă „cu nimeni", Portarul „se simte învins", înfrângerea venind dintr-un univers

Scanned with OKEN Scanner

necunoscut, parcă de nicăieri. Paradisul capătă aspectele unui spaţiu desacralizat, descompunerea, fenomenul îmbătrânirii putând fi observate în această lume originară: „Serafimi cu părul nins / însetează după adevăr, / dar apele din fântâni / refuză găleţile lor". Cunoaşterea transcendentă (simbolizată de apele din fântâni) este refuzată. Se observă o greutate crescândă a materialităţii, aceasta fiind o avertizare asupra iminentei morţi: „arhanghelii se plâng de greutatea aripelor" (oximoron). Plugurile de lemn sugerează încercările rudimentare de cunoaştere, prin brăzdarea ogorului. Cunoaşterea însă se refuză, pământul părând a-şi fi închis tainele, sau le-a făcut să dispară niciunde, ele nemaiputând fi găsite. Chiar dacă fiinţele sunt însetate de cunoaştere, de adevăr, apele s-au retras în adâncuri sau au secat pentru Fiinţă. Metaforă centrală în ***Poemele luminii***, lumina primeşte aici conotaţii negative, devenind un simbol al extincţiei universale, anunţate de „porumbelul Sfântului Duh". Vestind altădată lui Noe viaţa, acum el trece „printre sori vecini", stingând „cele din urmă lumini", speranţe de viaţă, sugerând Apocalipsa.

Viziunea asupra transcendentului este una tragică, implicând, aşadar, boala lumii, prăbuşirea ei iminentă. Distrugerea lumii aminteşte de ***Scrisoarea I*** a lui M. Eminescu, anunţând un alt ciclu temporal, al unei lumi dispărute (frigul, inexistent pentru îngeri, este semnalul prevestitor). Dezordinea locului altădată mirific nu mai atrage pe nimeni, ceea ce face inutilă lupta şi paza. Lumea nu mai are nicio speranţă de revitalizare.

În final, apare lamentaţia poetului, cu valoare generală însă: „vai mie, vai ţie, / păianjeni mulţi au umplut apa vie". Dacă până acum lirismul a fost unul obiectiv, susţinut de un „fir narativ", aici, prin prezenţa pronumelui personal de persoana I se produce o recuperare a vocii lirice.

Spiritualitatea este invadată de materialitate: „păianjeni mulţi au umplut apa vie". Michael Ferber (***Dicţionar de simboluri literare***) aminteşte de poemul ***Intenţie*** al lui Robert Frost, în care păianjenul ar semnifica „intenţia întunericului de a îngrozi". Ei invadează aici Viaţa, fiind şi un simbol posibil al iluziilor care acoperă Adevărul. Apa vie poate simboliza adevărul suprem, viaţa veşnică, dar şi sursa regenerării interioare.

Verbele la prezent: „ţine", „nu se luptă", „se simte", „însetează", „refuză", „se plâng", „trece", „stinge", „se culcă" sugerează procesul degradării continue. Verbul „au umplut", la perfect compus, indică un fenomen încheiat, implacabil, anatemizant. Adverbul „odată" şi verbele „va seca" şi „vor putrezi" la viitor anunţă criza ontologică imposibil de oprit.

Moartea Paradisului înseamnă moartea Omului. Universul compensatoriu nemaiexistând, omul nu mai poate crede în nimic, nu se mai poate hrăni cu semnele divinului. Metafora „trupul trist" sugerează transformarea definitivă a sacrului în profan. Spaima de neant, de „nimicul", „marele", sentimentul pierderii divinului afirmă „ipostaza interogativă a eului", suferinţa „provocată de pierderea contactului imediat cu universul" (Ion Pop). Imaginarul poetic susţine plasticizarea ideii poetice de degringoladă, de apocalipsă („cotor de flăcări",

Scanned with OKEN Scanner

„serafimi cu părul nins", „arhanghelii se plâng de greutatea aripelor", „porumbelul... / cu pliscul stinge cele din urmă lumini", „îngerii goi").

Textura stilistică a textului este grefată pe o antinomie extinsă, pe mai multe planuri: paradis biblic-„paradis în destrămare", flăcări-frig, „apă vie"-putreziciune, măreţie angelică-goliciune, înălţare-cădere, plin („apele din fântâni")-gol („va seca"), observându-se gradaţia descendentă. Finalul poemului are rol conclusiv, tonalitatea fiind una amară, plină de tristeţe.

La nivel prozodic, poezia este alcătuită din 23 de versuri libere (cu metrică variabilă), al căror ritm interior susţine ideea generală de decădere. Ingambamentul este forma modernă aleasă de Blaga în prezentarea ideilor pentru o mai clară reliefare a puternicului imagism.

La nivel morfosintactic, se observă repetarea conjuncţiei adversative **dar** („Nu se luptă cu nimeni, / **dar** se simte învins" , „... însetează după adevăr, / **dar** apele din fântâni / refuză găleţile lor") redând stări şi fapte contradictorii, susţinând **relaţiile de opoziţie**. Adverbul „pretutindeni", urmat de enumeraţia „pe pajişti şi pe ogor" transcrie fenomenul generalizării căderii.

Strigătul expresionist atrage atenţia asupra ruinării arhitectonicii mitologice a raiului şi implicit asupra sensului de a fi. Cântecul poetului nu e născut doar din chemările Fiinţei, ci şi din cele ale Neantului, simbolic prezent şi în alte poeme prin „boala" pe care poeţii o poartă „în strune", sporind şi negativitatea lumii omului. **(S. M.)**

Din ceas, dedus... de Ion Barbu

Înscriindu-se în spaţiul literar interbelic alături de Lucian Blaga şi Tudor Arghezi, Ion Barbu revalorifică prin creaţia sa conceptul de „poezie" (acordat stilistic şi semantic modernismului, definit ca „expresia culturală a ceea ce, în gândirea ştiinţifică, însemnează criza categoriei individualului" – Ioana Em. Petrescu, *Ion Barbu şi poetica postmodernismului),* căci, aşa cum aprecia H. Friedrich *(Structura liricii moderne),* „lirica modernă constrânge limbajul la funcţia paradoxală de a exprima şi de a ascunde sensul în acelaşi timp".

Articolele de poetică ale lui I. Barbu, apreciate pentru „inventivitatea şi dialectica paradoxală a ideaţiei", cât şi pentru „rafinamentul capacităţii expresive" (Dinu Pillat, *Ion Barbu*), conturează o structură interioară fascinată de jocul pur al abstracţiilor, al contemplării şi al lucidităţii sinelui, un „suflet mai degrabă religios decât artistic", care a urmărit să redea în versurile sale „echivalentul unor stări absolute ale intelectului şi viziunii: starea de geometrie şi, deasupra ei, extaza".

Prin aceste articole, I. Barbu se delimitează de contemporani *(Poetica domnului Arghezi, Poezia leneşă, Cuvânt către poeţi),* recuzând poezia „banalului reabilitat", deoarece „versul căruia ne închinăm se dovedeşte a fi o dificilă libertate: lumea purificată până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru [...], o pură direcţie, un semn al minţii".

Scanned with OKEN Scanner

În alte texte autoreferenţiale, I. Barbu îşi exprimă viziunea artistică în sensul raportării – prin sincronie şi diacronie – la o sumă de valori literare *(Legenda şi somnul în poezia lui Blaga, Rimbaud, Jean Moréas)*; poetul care înţelege prin poezie, „ca şi în geometrie", „o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existenţă" meditează asupra legăturii matematică-poezie *(Sub constelaţia numerelor; Geometrie incendiată)*, legătură surprinsă şi de către P. Valéry *(Poezii. Dialoguri. Poetică şi stilistică)*: „Orice dispozitiv poetic se sprijină pe un fapt de matematică învăluit."

Astfel, pentru I. Barbu, poezia este „autonomă", prin „voinţa poetului de a o sustrage accidentului", prin „specialitatea universului ei", deoarece aceasta este „o atitudine de vis şi extaz".

S-au încercat mai multe clasificări pe etape ale operei poetice barbiene, formate din placheta *După melci* (1921) şi volumul *Joc secund* (1930) – alcătuit, după o riguroasă selecţie, din ciclurile *Joc secund, Uvedenrode, Isarlâk*, completate de poeziile apărute în periodice. Clasificarea pe care o propune Felix Aderca (şi pe care poetul însuşi o comentează în interviul din 1927) înscrie patru momente ale devenirii lirice barbiene: „parnasian, antonpannesc, expresionist şi şaradist".

În studiul din 1935 – *Introducere în poezia lui Ion Barbu* – T. Vianu distinge trei cicluri („parnasian, baladic şi oriental, ermetic"), împărţire devenită clasică. M. Papahagi *(Dicţionarul scriitorilor români)*, apreciază aceste trepte lirice barbiene drept „diagrama trecerii de la romantism la poezia modernă".

Etapa parnasiană, a poeziilor de început, din perioada căutărilor literare, cuprinde versurile publicate între 1919 şi 1921 în revista „Sburătorul" *(Elan, Lava, Munţii, Panteism, Dionisiacă, Umanizare)*, creaţii ce mărturisesc, din punct de vedere formal, influenţa lui Hérédia sau a lui Leconte de Lisle, în vreme ce, ideatic, suflul este unul nietzscheean, al trăirii frenetice, al dezmărginirii eului, simboluri transferate elementelor naturii. E Lovinescu *(Istoria literaturii române contemporane)* definea inspirat aceste creaţii drept „versuri de formă parnasiană, de factură largă, cu strofe ca arcuri puternice de granit, cu un vocabular dur, nou însă, cu ton grav de gong masiv, într-un cuvânt, o muzică împietrită".

În sensul unei permanente (auto) decantări lirice, Barbu şi-a caracterizat ulterior poeziile din etapa parnasiană drept „simple exerciţii de digitaţie", premergătoare timbrului poetic autentic de mai târziu.

A doua „vârstă" a lirismului barbian include majoritatea poemelor publicate în revistele „Viaţa românească" şi „Contemporanul" *(După melci, Riga Crypto şi lapona Enigel, Domnişoara Hus, Isarlâk)*, având un substrat folcloric şi pitoresc, surprins într- o structură descriptivă şi narativă.

Ciclul ermetic reprezintă ultima perioadă de creaţie, aflată sub semnul încifrării semnificaţiilor, deoarece „poezia se intelectualizează" (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent)*, lirismul se sublimează într-o poezie „de viziuni interioare, de prelungire a visului în realitate" (E. Lovinescu, *op. cit.)*.

Scanned with OKEN Scanner

Acest tip de poezie, „fête de l'Intellect" (în sensul lui P. Valéry), reclamă un lector activ, în al cărui orizont cultural creaţia dobândeşte noi valenţe, pentru că „opera e fără îndoială ambiguă tocmai în măsura în care e considerată poetică. Această ambiguitate îşi are lăcaşul, însă, în cititor şi provine din faptul că lectura sau interpretarea se desfăşoară în timp şi se aplică succesiv elementelor unei totalităţi" (P. Zumthor, *Poetică şi stilistică).*

Tematica poeziilor aparţinând etapei ermetice este foarte diversă: reflecţii asupra actului creator *(Din ceas, dedus..., Timbru, Grup),* sacralitatea *(Lemn sfânt),* creaţia *(Oul dogmatic),* cunoaşterea *(Mod, Ritmuri pentru nunţile necesare* – în care sunt identificate trei căi de cunoaştere: erosul – sub semnul lui Venus, raţiunea, avându-l drept simbol pe Mercur şi contemplaţia poetică, sub semnul Soarelui).

Aşadar, reprezentativ pentru modernitatea viziunii poetice barbiene este şi textul *Din ceas, dedus...,* care, în caietul manuscris *Ochean,* poartă titlul *Stil.* Poezia deschide volumul *Joc secund* (prefaţat ideatic de cuvintele lui Mallarmé: ne fût – ce que pour vous en donner l'idée"/ „...n-ar fi decât pentru a vă da ideea"), care „a adus în poezia română un sunet nemaiauzit până atunci, un limbaj şi o metodă lirică absolut noi, de o decantare fără precedent." (Al. Paleologu, *Spiritul şi litera)*

Structura compoziţională a discursului liric este reprezentată de două catrene, individualizate prozodic prin rimă încrucişată, ritm iambic, măsura versurilor fiind de 13-14 silabe. De la început atrage atenţia condensarea mesajului artistic, realizat ca o însumare de metafore structurale ale poeticii barbiene. De altfel, această concizie a stilului (care, la rândul ei, determină încărcătura simbolică a textelor) este un loc comun în critica literară, T. Vianu *(op. cit.)* considerând că „nu există un alt poet român care să spună mai mult în mai puţine cuvinte".

Titlul, reluat în primul vers, sugerează prin metafora „ceasului" (cu rezonanţe blagiene, amintind de acel „ceasornic" ce „măsoară destrămarea", reiterând efemeritatea umanului) imaginea creaţiei care neagă temporalitatea, demnitatea artei abstrăgându-se contingentului.

Poezia, concentrare a profunzimilor eului creator (sugestie conferită de substantivul „adâncul"), devine, astfel, o înălţare a fiinţei, o formă de ascensiune spirituală (semnificativă în acest sens fiind metafora „calmă creastă", ce implică, prin intermediul epitetului adjectival „calmă", ideea seninătăţii apolinice a creaţiei).

Versul al doilea din primul catren îşi ordonează sugestiile în jurul mitului oglinzii, definitoriu pentru estetica barbiană (având în vedere temele specifice pe care T. Vianu le-a identificat drept constante ale etapei ermetice: „spiritualismul" – *Ritmuri pentru nunţile necesare,* „treptele viziunii" – *Timbru,* „poezia ca joc de limbaj" – *Uvedenrode,* „mitul oglinzii" – *Din ceas, dedus...).* Apare, astfel, imaginea platoniciană a artei, devenite oglindire a contingentului în forma superioară a Ideii („Intrată prin oglindă în mântuit azur..."), transgresând materialitatea lumii, purificând-o sub semnul înţelegerii poetice.

Scanned with OKEN Scanner

Poezia devine o reflectare a lumii, act de (auto)cunoaştere, oglindire spiritualizată a cosmosului în conştiinţă, depăşirea concretului („Tăind pe înecarea cirezilor agreste,/ În grupurile apei, un joc secund, mai pur.") Creaţia este „un joc secund, mai pur", sugestia epitetelor adjectivale fiind aceea a reflectării realului în actul demiurgic, dar şi purificarea sub incidenţa viziunii poetice.

O atenţie specială o comportă metafora jocului (definitoriu pentru planul uman – „homo ludens" în sensul lui J. Huizinga). Alegoria poezie-joc, implicând re-crearea lumii prin prisma sensibilităţii individuale, transgresarea limitelor, „o combinaţie a fanteziei, liberă de orice tendinţă poetică", desfăşurată „în acea superioară zonă a esenţelor ideale" (T. Vianu, *op. cit.),* se regăseşte şi în poetica lui P. Valéry.

Sub semnul aceleiaşi platoniciene oglindiri, reflectând într-un „joc secund" realitatea, actul poetic, „nadir latent", este un alt pol al cunoaşterii, opus zenitului (din planul contingent): „Dacă lumea experienţei se înalţă în piramidă până la zenit, răsfrângerea acesteia alcătuieşte nadirul ei" (T. Vianu, *op. cit.).*

Poezia nu doar „răstoarnă" alcătuirea lumii, supunând-o legilor contrare ale lirei, ci şi sublimează realul, reface pulsaţiile descentrate ale universului, regăsind armonia originară („Poetul ridică însumarea/ De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi"). Epitetul „invers" poate fi „tradus" adjectival (potenţând mitul oglinzii, simbolul creaţiei ca reflectare a realului), dar şi adverbial (arta devenind o formă de reintegrare a sinelui în cosmos).

Matricea creaţiei este, astfel, mitul orfic („cântec istoveşte"), metamorfozând prin decantare semnificativă existenţa, sub semnul absolutului spiritual.

Arta poetică barbiană se încheie cu imaginea creaţiei ce oglindeşte transfigurând realul într-un cântec „ascuns" al fiinţei („...cum numai marea,/ Meduzele când plimbă sub clopotele verzi").

Poezia *Din ceas, dedus...* concentrează atributele modernismului barbian, care, după cum autorul însuşi mărturisea, „nu se referă decât la un aspect secundar al recentului proces de limpezire şi concentrare realizat de poezie: recâştigarea prin cel mai recules act de amintire a unui sens pierdut de frumuseţe". Aceasta se individualizează prin condensare ideatică, intelectualizarea viziunii sub semnul metapoeziei, densitate simbolică.

Pompiliu Constantinescu *(Scrieri)* constată că evoluţia liricii noastre a cunoscut „un lirism de notaţie", altul „muzical", unul „imaginat", lirismul lui Barbu situându-se „la limita extremă a poeziei, în plan pur cerebral", sub semnul Ideii care re-conferă lumii armonia structurii iniţiale („Castelul tău de gheaţă l-am cunoscut, Gândire!"). **(M. I.)**

Scanned with OKEN Scanner

Riga Crypto și lapona Enigel de Ion Barbu

Modernismul liric interbelic propune o nouă abordare a poeticului – între poesis şi poiein –, fie că este vorba despre dimensiunea expresionistă blagiană, înscriind „sentimentul cosmicului, al absolutului al ilimitatului", transcenderea limitelor, trăirea frenetică, plenară, dionisiacă, recuperarea fondului mitic al fiinţei, fie că propune o resemantizare a materiei poetice prin estetica urâtului (la T. Arghezi – lectura ca hipotext trimiţând la Baudelaire cu volumul *Les fleurs du mal* şi la convingerea că e un miraculos privilegiu al artei că „oribilul, artistic exprimat, devine frumuseţe").

În acest spaţiu ideatic se înscrie creator şi Ion Barbu, pentru care poezia devine „fête de l'Intellect" (ca la P. Valéry), subsumând o abordare metaforică jocului pur al abstracţiunilor, joncţiunea denotativ-conotativ, resemnificarea alegorică a lumii.

Între etapele liricii barbiene (având în vedere clasificarea propusă de T. Vianu în studiul din 1935, *Introducere în poezia lui Ion Barbu)* – „parnasiană, baladică şi orientală, respectiv ermetică", cea de-a doua este reprezentată de poeme publicate în revistele „Viaţa românească" şi „Contemporanul", în perioada 1921-1925 – *După melci, D-ra Hus, Nastratin Hogea la Isarlâk.* Structurile poetice din această a doua „vârstă" a lirismului barbian sunt ample, descriptive şi narative, dezvoltând formula baladică a unei lumi pitoreşti cu profil balcanic (regăsită şi în textele lui Anton Pann). Vocabularul devine colorat, insolit (amintind de cel arghezian din volumul *Flori de mucigai),* conturând peisaje orientale, definite de contraste cromatice, agitaţie, extaz.

Un text reprezentativ din etapa baladică şi orientală este şi *Riga Crypto şi lapona Enigel,* definit de autorul însuşi drept *„Luceafăr* întors", având în vedere alegoria nucleului tematic – incompatibilitatea dintre două lumi care se caută sub semnul iubirii: „Dacă admitem paralelismul, de altfel real cu *Luceafărul* eminescian [...] locul în care trăieşte Crypto e un cer răsturnat, prin raportarea la zona lui Hyperion. În ordine inversă, spre absolutul polului negativ, drumul este acelaşi ca de la terestru la astral – deşi inferior Enigelei (ca principiu de viaţă), Crypto îi este superior în absolut, ca şi Luceafărul, faţă de Cătălina". (M. Mincu, *Opera literară a lui Ion Barbu*)

Titlul aduce sugestia perechii, trimiţând la actanţii poveştii de iubire, ale căror nume pot fi exploatate din punctul de vedere al încărcăturii simbolice – Crypto (tainic, ascuns – „Crai Crypto, inimă ascunsă" – dar şi criptogame – „Împărăţea peste bureţi"), respectiv Enigel (sugestia îngheţului – geler – „În ţări de gheaţă urgisită"). Referindu-se la numele protagoniştilor experienţei cosmice de iubire, T. Vianu apreciază că „faptul de a fi pus sufletul lui Crypto în trupul plăpând al unei criptogame este rezultatul unei intuiţii delicate din viaţa naturii; cât despre lapona Enigel, ea poartă frumosul nume tătăresc al râului Ingul, afluentul Bugului rusesc".

Scanned with OKEN Scanner

Organizat în catrene, discursul îşi ordonează semnificaţiile conform tehnicii povestirii în ramă, validată în primele patru strofe, care se constituie în „rama" viitoarei poveşti de iubire: „Scenariul epico-liric implică fabulaţia caracteristică unei oraţii de nuntă; el are rostul unui memento". (M. Mincu, *op. cit.)* Astfel, un „menestrel trist" „un cântec larg tot mai încearcă" (aluzie la epitalamul antic) despre Enigel şi riga Crypto. Prin repetabilitate, cântecul justifică exemplaritatea evocării – realizate ritualic („stins, încetinel"), ca o abstragere din contingent.

Următoarele catrene conturează portretele actanţilor. „Crai Crypto, inimă ascunsă", este cel care „împărăţea peste bureţi", „sterp şi nărăvaş", deoarece „nu voia să înflorească" – el este, aşadar, o individualitate, chiar dacă valorizată negativ – prin atributele sterilităţii (stagnare în „increat"). „Pe-acelaşi timp trăia" lapona Enigel, „în ţări de gheaţă urgisită" (epitet cu ecouri gnostice, „începând cu urgisirea ce reaminteşte de condiţia de străin a fiinţei umane pe pământ" – Ioana Em. Petrescu, *Ion Barbu şi poetica postmodernismului).* Metafora „ţări de gheaţă" reiterează valenţe constante ale metaforismului barbian – „Castelul tău de gheaţă l-am cunoscut, Gândire!"

Migraţia spaţială – „De la iernat la păşunat,/ În noul an să-şi ducă renii,/ Prin aer ud, tot mai la sud..." – simbolizează aspiraţia spre principiul solar (forma superioară a cunoaşterii în viziunea poetică barbiană – *Ritmuri pentru nunţile necesare).*

Comunicarea dintre cele două lumi este posibilă, ca în *Luceafărul* eminescian, în dimensiunea onirică – „Pe trei covoare de răcoare,/ Lin adormi, torcând verdeaţă...". Alegoria somnului anulează incompatibilităţile, transcende limitele, redefineşte formele de comunicare.

Dialogul dintre actanţi relevă antinomiile, traduse stilistic prin verbe la conjunctiv („să culeg", „să joace") şi la condiţional- optativ („aş culege", „aş vrea") sau prin raportul de coordonare adversativă („Mult aş vrea, dar, vezi, de soare,/ Visuri sute, de măcel,/ Mă despart..."). Incompatibilităţile dintre cele două lumi sunt sugerate şi prin intermediul metaforelor „soare", respectiv „umbră" – „Eu de umbră mult mă tem", „Mă-nchin la soarele-nţelept".

Crypto îşi asumă sacrificiul de sine – „Dacă pleci să culegi,/ Începi, rogu-te, cu mine" şi, ca un Cătălin al increatului, îi propune uitarea – „Lasă-l, uită-l, Enigel/ În somn fraged şi răcoare".

Subtil este inserat motivul fugit irreparabile tempus – „Dar timpul, vezi, nu adăsta" – şi soarele se ridica peste cei doi, „svârlit în sus, ca un inel". Surprins de principiul solar, Crypto încearcă „de partea umbrei moi să treacă", dar soarele se oglindeşte în el (anticiparea mitului oglinzii, definitoriu pentru imaginarul poetic barbian în etapa ermetică) şi „peceţile de semn" înscriu metamorfozarea demonologică a rigăi, care „A rămas să rătăcească/ Cu altă faţă, mai crăiască/ Cu Laurul-Balaurul/ Să toarne-n lume aurul,/ Să-l toace gol, la drum să iasă,/ Cu măsălariţa mireasă,/ Să-i fie de împărătească". Astfel, „orice stare unilaterală (aici zona boreală) tinde spre contrariul său. E o nostalgie de compensaţie cosmică, ce ţine echilibrul universal; transcendentul aspiră spre teluric, pământescul spre

Scanned with OKEN Scanner

transcendent, dar, în fond, toate rămân imobile în condiţia lor dată, după cum o demonstrează şi metamorfozarea malignă a rigăi, ca un exemplu drastic, de neamestec" (M. Mincu, *op. cit.)*.

Rătăcind între contingent şi transcendent, între datum şi aspiraţie, ca un rege Lear, Crypto este „văr drept al melcului nătâng, un bovaric al condiţiei noastre". (Şerban Foarţă, *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu)* Transformarea rigăi – catharsis ca urmare a hybrisului (dorinţa de a-şi înfrânge sterilitatea apriorică, datul existenţial) – se circumscrie marii experienţe cosmice, „la mijloc de Rău şi Bun", animus şi anima.

Dacă Eminescu „optează pentru cercul superior al intelectului (ipostaza geniului imposibil de conciliat cu lumea afectului)", Ion Barbu alege „împlinirea umană" (M. Mincu, *op. cit.)*.

Nivelul stilistic al textului este marcat de metafore („inimă ascunsă"), epitete („un cântec larg"), inversiuni („Cântecul tot zice-l-aş,/ Cu Enigel şi riga Crypto"), aliteraţii („fragii fragezi"), antiteze („La soare, roata se măreşte,/ La umbră, numai carne creşte..."), interogaţii retorice („Lui Crypto, regele-ciupearcă,/ Lumina iute cum să-i placă?").

Poemul vorbeşte în cheie alegorică despre cunoaştere, iubire, transcenderea limitelor, tentaţia absolutului, „într-un joc de fantasme, unele umbrite, altele diafane". (Dorin Teodorescu, *Poetica lui Ion Barbu*) Poezia rămâne, conform aprecierii autorului, „atitudine de vis şi de extaz", o matrice orfică a fiinţei. **(M. I.)**

Paralelă între două texte lirice (arte poetice) aparţinând modernismului
Riga Crypto şi lapona Enigel de Ion Barbu şi
Eu nu strivesc corola de minuni a lumii de Lucian Blaga

Ion Barbu şi Lucian Blaga sunt reprezentanţi de seamă ai modernismului românesc interbelic, ilustrând două tipuri diferite de lirism, având concepţii diferite asupra actului artistic, dar, în ciuda acestor deosebiri, cele două texte care se constituie în arte poetice pot proba anumite elemente în comun. Analizând conceptul modern de poezie, Matei Călinescu observă: „Dacă Ion Barbu se formase în atmosfera parnasianismului, dar mai ales a simbolismului [...], Lucian Blaga n-are aproape nicio datorie directă faţă de estetica acestor mişcări. Procesul său formativ s-a desfăşurat în ambianţa culturii germane, într-o perioadă în care noul era reprezentat acolo de expresionism".

Arta poetică este o operă literară în care autorul îşi exprimă propriile convingeri despre creaţia literară şi despre aspectele esenţiale ale acesteia. Autorul îşi formulează în mod direct concepţia despre poezie (principiile de creaţie: elemente de laborator poetic, surse de inspiraţie, teme, modalităţi de creaţie şi de expresie; rolul social al poeziei) şi despre rolul poetului (relaţie poet-creaţie/ inspiraţie; raportul poetului cu lumea sau cu divinitatea; rolul său social). La nivel ideatic, artele poetice se axează asupra doi termeni: poezia şi poetul. În funcţie de

Scanned with OKEN Scanner

termenul care deţine rolul determinant, ne aflăm în faţa unei arte poetice clasice, care are în centru o definiţie a poeziei sau moderne, care deplasează accentul pe relaţia poetului cu lumea şi cu opera sa. Astfel, cele două texte ale perioadei interbelice (*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii,* aparţinând lui Lucia Blaga şi *Riga Crypto şi lapona Enigel,* scrisă de Ion Barbu) au ca temă creaţia şi implicaţiile cunoaşterii pentru actul artistic.

Problematizând existenţa, Blaga este un poet care trăieşte intens o mare sete de cunoaştere ce merge spre esenţa lumii, spre temeiul ultim al lucrurilor, într-o „mută, seculară căutare,/ de totdeauna,/ şi până la cele din urmă hotare", aşa cum se şi autodefineşte în cunoscutul *Autoportret.* Poezia lui Lucian Blaga este deci o poezie de cunoaştere, de iniţiere într-o lume încărcată de taine, de „rune", de semne misterioase, pe care poetul vrea să le descifreze prin participarea la spectacolul lumii, care-i apare ca o „corolă de minuni". Acest program este anunţat de arta poetică *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii,* text apărut în volumul *Poemele luminii,* reprezentativ pentru creaţia sa. Motiv central al acestui volum, lumina capătă diverse semnificaţii, de la ideea genezei la reprezentarea erotică, dar încărcătura simbolică a termenului este întotdeauna derivată de la aceea a cunoaşterii, fiind o posibilă recuperare a universului prim, paradisiac, aşa cum apare în poemul *Lumina:* „Lumina ce-o simt/ năvălindu-mi în piept când te văd,/ oare nu e un strop din lumina/ creată în ziua dintâi,/ din lumina aceea-nsetată adânc de viaţă?"

Puternica tensiune lirică ce se naşte din stabilirea raportului eu-lume pune în lumină dorinţa eului liric de integrare, de sporire a frumuseţilor, prin potenţarea misterului, nu prin anularea sa. Atitudinea lui Blaga, tipic expresionistă, de apropiere de esenţa lumii, este urmarea firească a înţelegerii acesteia ca un univers sacru, misterios: „corola de minuni", „tainele ce le-ntâlnesc/ în calea mea/ în flori, în ochi, pe buze ori morminte", „vraja nepătrunsului ascuns/ în adâncimi de întuneric". Imaginea cunoaşterii reci este prezentă şi în poezia lui Ion Barbu, *Riga Crypto şi lapona Enigel,* unde lapona Enigel, trăitoare în ţinutul gheţurilor, al zăpezilor veşnice (al Ideii), aspiră spre absolut, solaritatea, simţind povara „negrei vecinicii", dorind o „umanizare", o coborâre în planul terestru, prin iubire.

Acest poem aparţine etapei baladesc-orientale. Aici se întâlnesc teme ca increatul, arta, nuntirea (care pentru poet înseamnă cunoaşterea universului). Poetul dă impresia că se joacă încă de la început, mergând pe firul unei poveşti eterne. Dar jocul are o seriozitate care depăşeşte anecdoticul. Treptat, „balada" se transfigurează, povestea începe să fie simţită ca altceva, ca exprimare simbolică a unei aspiraţii umane, iubirea fiind la Ion Barbu, ca şi la Lucian Blaga, o cale de acces spre înţelegerea sensului mai adânc al lumii. *Riga Crypto şi lapona Enigel* este de fapt o poezie de cunoaştere, pe deplin caracteristică lui Ion Barbu, care vede, dincolo de lucruri, Ideea. Aparţinând ciclului *Uvedenrode,* poezia este „o bucată care pregăteşte şi anunţă" întreaga dezvoltare ulterioară a lui Barbu" (Tudor Vianu). Asistăm la o dramă a cunoaşterii, a încercării de

Scanned with OKEN Scanner

comunicare între două planuri esenţial incompatibile, vegetal şi uman, simboluri poetice ale unor idei mai largi, amintind de *Luceafărul* eminescian.

Povestea propriu-zisă este simplă: lapona Enigel, care trăieşte „în ţări de gheaţă urgisită" aspiră la un ţinut mai luminos, solar („tot mai la sud"), poposind într-un spaţiu al umbrei şi al somnului, unde intră într-o relaţie erotică cu riga Crypto, „mirele poienii". Întâlnirea eşuează din cauza apariţiei soarelui, care provoacă moartea „blândului rigă". Crypto sugerează prin chiar numele său, ideea unui univers închis, criptic, circumscris sie însuşi („inimă ascunsă"), reprezentând planul vegetal, inferior celui uman. Aventura erotică (şi de cunoaştere) prilejuieşte comunicarea celor doi protagonişti în timpul somnului, şi depăşirea condiţiei, aspiraţia spre o altă ipostază, provoacă drama finală, ca o incompatibilitate de esenţă, de structură.

Formula compoziţională este extrem de subtilă şi lucrată cu mare rafinament. Tehnica este a povestirii în ramă şi a povestirii în povestire. Rama, sugerată în dialogul din prima parte a poemului, e mai degrabă o atmosferă, decât un cadru fizic. Grija poetului merge spre reliefarea unei stări de spirit: „ – Menestrel trist, mai aburit/ Ca vinul vechi ciocnit la nuntă,/ De cuscrul mare dăruit/ Cu pungi, panglici, beteli cu fundă,/ Mult-îndărătnic menestrel/ Un cântec larg tot mai încearcă,/ Zi-mi de lapona Enigel/ Şi Crypto, regele ciupearcă!".

Din volumul *Pagini de proză*, fundamentale pentru înţelegerea conceptului modern de poezie sunt afirmaţiile privitoare la idealul matematic al poeziei: „oricât ar părea de contradictorii aceşti doi termeni la prima vedere, există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întâlneşte cu poezia... Ca şi în geometrie, înţeleg prin poezie o anumită simbolistică pentru reprezentarea formelor posibile de existenţă".

Conform filosofiei blagiene, există două modalităţi de apropiere de esenţa lumii: cunoaşterea pe cale raţională, rece şi cea participativă, integratoare, totalizatoare care realizează o umanizare a cunoaşterii. Cea dintâi modalitate este respinsă categoric încă de la început, printr-o dublă negaţie: „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii/ şi nu ucid/ cu mintea tainele/ ce le-ntâlnesc în calea mea/ în flori, în ochi, pe buze ori morminte". În schimb, prin cea de-a doua se realizează o sporire a sensurilor lumii, lumina fiind un simbol al revelării, dar şi al potenţării, prin adaos la ceea ce deja există, ca realitate eternă: „dar eu,/ eu cu lumina mea sporesc a lumii taină -/ şi-ntocmai cum cu razele ei albe luna/ nu micşorează, ci tremurătoare/ măreşte şi mai tare taina nopţii,/ aşa îmbogăţesc şi eu întunecata zare/ cu largi fiori de sfânt mister,/ şi tot ce-i ne-nţeles/ se schimbă-n ne-nţelesuri şi mai mari/ sub ochii mei -/ căci eu iubesc/ şi flori şi ochi şi buze şi morminte". Fiind o poezie de tip confesiune, lirismul subiectiv se realizează prin atitudinea poetică transmisă în mod direct şi, la nivelul expresiei, prin mărcile subiectivităţii (mărci lexico-gramaticale prin care se evidenţiază eul liric): pronumele personal la persoana I singular, adjectivul posesiv la persoana I, verbele la timpul prezent, persoana I singular, alternând spre diferenţiere cu persoana a III-a; topica afectivă/cezura. Lucian Blaga a avut o preocupare intensă pentru filozofie mai

Scanned with OKEN Scanner

ales în legătură cu problema cunoaşterii (cea paradisiacă şi cea luciferică). Alternanţă între persoana I singular şi persoana a III-a plural denotă caracterul filosofic al acestei poezii, care reprezintă metaforic opoziţia dintre cunoaşterea luciferică („eu") şi cunoaşterea paradisiacă („alţii"). Cunoaşterea paradisiacă este pentru Blaga logică, raţională, în schimb ce cunoaşterea luciferică nu are ca scop desluşirea misterului, ci amplificarea/adâncirea acestuia. Titlul acestei poezii este o metaforă revelatorie care exprimă ideea cunoaşterii luciferice. Pronumele personal „eu" este aşezat în fruntea primei poezii din primul volum, adică în fruntea operei. Plasarea sa iniţială poate corespunde influenţelor expresioniste (exacerbarea eului – trăsătură expresionistă) şi exprimă atitudinea poetului filozof de a proteja misterele lumii, izvorâtă din iubire. Verbul la forma negativă „nu strivesc" exprimă refuzul cunoaşterii de tip raţional şi opţiunea pentru cunoaşterea luciferică. Metafora revelatorie „corola de minuni a lumii", imagine a perfecţiunii, a absolutului, prin ideea de cerc, de întreg, semnifică misterele universale, iar rolul poetului este adâncirea tainei care ţine de o voinţă de mister specific blagiană. Începutul este reluat din titlu şi porneşte *ex abrupto*. Sensul incipitului este îmbogăţit prin lanţul metaforic şi completat prin versurile finale: „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii/ [...]/ căci eu iubesc/ şi flori şi ochi şi buze şi morminte". Poezia este un act de creaţie, iar iubirea o cale de cunoaştere a misterelor lumii prin trăirea nemijlocită a formelor concrete. Poezia înseamnă intuirea în particular a universalului. Metaforele enumerate surprind temele majore ale creaţiei poetice, imaginate ca petalele unei corole imense care adăposteşte misterul lumii: „flori" – viaţa/ fermitate/ frumosul, „ochi" – cunoaşterea/contemplaţia poetică a lumii, „buze" – iubirea/rostirea poetică, „morminte" – tema morţii/eternitatea. Compoziţional, poezia are trei secvenţe marcate, de obicei, prin scrierea cu iniţială majusculă a versurilor. Pompiliu Constantinescu reduce tehnica poetică la „o amplă comparaţie, cu un termen concret, de puternic imagism, şi un termen spiritual de transparentă înţelegere".

Cele două modalităţi blagiene de sondare a lumii pot fi comparate cu cele două categorii tipologice din poemul barbian, care nu pot comunica datorită unor diferenţe de esenţă şi de aspiraţie, „nunta" nefiind posibilă. Dacă uciderea „tainelor", a „corolei de minuni a lumii" este echivalentă cu distrugerea misterului blagian, drama rigăi Crypto constă în faptul că a încercat să se destăinuie prin cuvânt, părăsind starea de virtualitate a increatului (absolutul pur), ceea ce echivalează cu o autodistrugere.

Eroii apar în două scurte tablouri. Riga Crypto este stăpânul unei lumi vegetale, dar condiţia lui este tragică, aspiraţiile lui nu sunt înţelese, este „inima ascunsă". Nu este iubit şi suferă de singurătate. Se spune că el a fost blestemat de o vrăjitoare să rămână singur. Era blamat, ocărât de toate elementele mediului în care trăieşte pentru că era „sterp" şi „nărăvaş" şi „nu vroia să înflorească". Este o natură solitară, are ciudăţeniile lui, are o existenţă inconştientă care stă sub semnul somnului şi al visului. El nu poate să-şi depăşească condiţia şi pentru că nu vrea să înflorească este un simbol al increatului. Enigel, nume cu sonorităţi catifelate şi

Scanned with OKEN Scanner

exotice, este o fiinţă umană: mică, liniştită, întruchipând o lume superioară, echilibrată. Mediul ei de viaţă este cel al ţinuturilor îngheţate, gheaţa la Ion Barbu simbolizând lumea ideilor. Pendularea ei în spaţiul geografic este un proces de migrare: „De la iernat, la păşunat,/ În noul an, să-şi ducă renii,/ Prin aer ud, tot mai la sud, / Ea poposi pe muşchiul crud/ La Crypto, regele poienii". Întâlnirea cu Crypto are loc într-un punct al mersului spre sud al laponei, mişcare cu sens simbolic, traducând aspiraţia spre soare a eroinei ce este inversă aspiraţiei regelui, care tinde spre ţinuturile de gheaţă ale laponei.

Riga Crypto şi lapona Enigel nu se pot cunoaşte, nu se pot „nunti", aspiraţiile lor nu coincid. Regele-ciupercă tinde să pătrundă în lumea laponei, smulgându-se dintr-un orizont limitat, fata aspiră spre soare, spre spaţiul luminii, nelimitat. În lunga călătorie spre soare, întâlnirea cu Crypto este doar o capcană pe care o ocoleşte cu luciditate.

Pentru Crypto ieşirea din lumea strâmtă înseamnă mutaţie dintr-un regn în altul, deci moarte. Pentru Enigel, aspiraţia spre soare, spre spiritualitate, este o firească evoluţie spre un ţel mai înalt al fiinţei umane, pentru că ea are „fântână-n piept", adică posibilitatea de reflectare, deci numai ea are conştiinţa prin care omul îşi poate depăşi condiţia sa. Pentru fiinţele inferioare, „pahar e gândul, cu otravă!", „ca la nebunul rigă Crypto", care, aspirând să-şi depăşească, prin iubire, condiţia, a intrat în spaţiul ucigător al soarelui: „Dar soarele, aprins inel,/ Se oglindi adânc în el;/ De zece ori, fără sfială,/ Se oglindi, în pielea-i chială;/ Şi sucul dulce înăcreşte!/ Ascunsa-i inimă plesneşte,/ Cu zece mii peceţi de semn,/ Venin şi roşu untdelemn/ Mustesc din funduri de blestem".

Din punctul de vedere al procedeelor pe baza cărora sunt construite cele două poeme, antiteza este cea mai încărcată de sensuri: antinomia lumină-întuneric (reluată apoi pe alte planuri viaţă-moarte, cer-pământ, tăcere-cuvânt) pune în evidenţă dimensiunea dialectică a dualismului de gândire blagian, în vreme ce spaţiul umbros – calea soarelui reliefează incompatibilitatea celor două fiinţe aparţinând unor lumi diferite în poemul barbian.

Sfârşitul discursului liric blagian exprimă participarea la misterul universal. Dezmărginirea este o trăsătură expresionistă, în acest context verbul „a iubi" capătă o altă semnificaţie decât la romantici, înseamnă a cunoaşte. Verbul capătă o semnificaţie metafizică, ontologică. Lirismul generează o emoţie de tip intelectual, termenul „minune" devine cuvânt-cheie în discursul liric. Elementele de recurenţă în poezie sunt misterul şi motivul luminii, care implică principiul contrar, întunericul şi discursul liric se organizează în jurul acestor cuvinte. Opţiunea poetică pentru o formă de cunoaştere, de raportare a eului poetic în lume, care stă sub semnul misterului, este redată de seriile verbale antonimice. Apare o opoziţie între adjectivul posesiv „mea" şi adjectivul nehotărât „altora", în acelaşi mod în care discursul barbian opunea lumea cripticului şi cea a soarelui.

În ceea ce priveşte modalitatea de organizare a discursului, se poate observa preferinţa lui Ion Barbu pentru un cadru epic, baladesc, care nu este în fond decât un pretext pentru afirmarea unei atitudini lirice, a unor idei mai abstracte,

Scanned with OKEN Scanner

întrupate în personaje-simbol, aflate în raporturi complexe. În schimb, Lucian Blaga optează pentru o formulă a confesiunii aparţinând poetului care se contemplă liric, refuzând rigorile de orice tip la nivelul metricii şi adoptând o formulă modernă, care să permită exprimarea nemijlocită a ideilor poetice. **(C. Creiţă)**

Leoaică tânără, iubirea de Nichita Stănescu

Ruptura de tradiţie şi susţinerea unor principii de creaţie artistică sunt obiectivele neomodernismului, preluate şi de scriitorii neomodernişti în a doua jumătate a secolului al XX-lea. În timp ce un poet neomodernist precum Marin Sorescu este autorul unei poezii bazate pe ironie şi spirit ludic, iar o poetă ca Ana Blandiana – adepta unui lirism cerebral, la Nichita Stănescu neomodernismul se concretizează într-o poezie a „necuvintelor". Nichita Stănescu acordă cuvântului poetic însuşirea unei substanţe plasmatice capabile să ia cele mai neaşteptate forme. Spre deosebire de avangardiştii rebeli (care căutau „noul" ca expresie a spontaneităţii creatoare şi a absolutei libertăţi spirituale, dar fără a se interesa de rezultatul estetic), Stănescu modelează cuvântul ce pulsează vital în procesul „genetic" al poemului, însă, finalitatea este capodopera. N. Stănescu eliberează, prin limbajul său neomodernist, o multitudine de „creaţii" lingvistice drept consecinţă a unei maniere ludice şi, totodată, ingenioase de „manipulare" a resurselor limbii; poetul neomodernist practică acea „poésie pure", caracterizată prin magia sonorităţii cuvântului devenit astfel „necuvânt" într-o lirică ce va renunţa treptat [...] la ordinea obiectivă, logică şi chiar gramaticală" (Hugo Friedrich).

Atât prin volumele de versuri *(Sensul iubirii, O viziune a sentimentelor, Alfa, Necuvintele, Epica Magna* etc.), cât şi prin cele de eseuri *(Cartea de recitire, Respirări, Antimetafizica),* Nichita Stănescu nu este doar un simplu reprezentant al poeziei neomoderniste, ci o conştiinţă artistică superioară ce regândeşte întreaga poeticitate, însemnând şi o nouă viziune asupra lumii, dar şi o concepţie originală asupra cuvântului. Contestată de o parte a criticii vremii din cauza limbajului „şocant", „abstract" şi „ermetic", poezia lui Stănescu a fost repede percepută ca o „reformulare a lirismului" (Marin Mincu). Poetul descoperă un nou teritoriu pentru poezie, un „spaţiu pur" care dezvăluie mai degrabă, o „metapoezie" (Marin Mincu), vizând „posibilitatea marii poezii care nu mai foloseşte niciunul dintre mijloacele poeziei. Versuri situate deasupra metaforei, ignorând orice fel de alambic posibil, acesta îmi pare a fi tipul de tensiune semantică spre un cuvânt din viitor" (N. Stănescu, *Cartea de recitire).* Nichita Stănescu se dezice de cuvântul alterat de uzitare, căutând *necuvântul,* adică acel cuvânt învestit cu atributele sacrului şi ale libertăţii pure şi originare. Din acest motiv existenţa lui ca poet exprimă necesitatea sa de a crea, de a re-inventa cuvântul primordial, astfel încât Poezia devine „ritualul care sacralizează punerea în cuvânt a unui mesaj" (Daniel Dimitriu).

Scanned with OKEN Scanner

Având în vedere acest adevăr al lirismului stănescian, orice poezie a sa poate fi privită ca un omagiu adus cuvântului divin a cărui esenţă sacră este relevată prin actul poetic. Prin urmare, fiecare dintre creaţiile sale poetice dobândeşte, conotativ, statut de *ars poetica,* întrucât este o odă închinată logos-ului. Aparţinând volumului *O viziune a sentimentelor* (1964), poezia *Leoaică tânără, iubirea* este un „psalm" al dragostei, în care asocierea ceremonialului iubirii cu actul verbal pune în lumină relaţia fundamentală din opera stănesciană Eros-Logos. Silogismul creaţiei stănesciene s-ar rezuma astfel: dacă tema esenţială a operei sale o reprezintă Iubirea, cântată prin Cuvânt (Logos), atunci Iubirea este un sinonim al Poeziei; cuvintele devin expresie a sentimentelor, iar discursul poetic se metamorfozează într-un ceremonial erotic. Efectul este comun: atât Arta, cât şi Iubirea (la Nichita Stănescu – indisolubile) declanşează katharsis-ul, elevaţia spirituală, propensiunea spre celest. Această metamorfoză lăuntrică este descrisă şi în poezia *Leoaică tânără, iubirea,* unde relaţia Logos-Eros este menţinută implicit.

Ca element neomodernist ţinând de semantica interioară a poeziilor sale, se remarcă identificarea adolescenţei cu *„vârsta de aur"* pentru că atunci descoperă poetul *„vârsta de aur"* a cuvântului, prin irumperea iubirii în existenţa sa. Spre deosebire de întreaga literatură a antecesorilor, copilăria (odinioară paradis) la Nichita Stănescu apare demitizantă, e un Infern (Corin Braga), e o apocalipsă (Ştefania Mincu), întrucât echivalează cu amintirea ororilor războiului. În consecinţă, copilăriei sinistre îi urmează adolescenţa paradisiacă, deoarece este vârsta iubirii dintâi, este „edenul în care *unul* începe a se îndrăgosti de năluca celuilalt." (Daniel Dimitriu). Volumul din care face parte poezia *Leoaică tânără, iubirea* situează în prim-plan starea erotică a poeziei" (Daniel Dimitriu): poetul vede lumea prin eros şi, totodată, vede lumea limbajului prin eros. Ca atare, cele două noţiuni, eros şi logos, rămân conjugate: verbul poetic, cuvântul, este materia şi organul senzorial („ochi", „auz"), iar poezia este simţire, este elogiul sentimentului erotic.

Dimensiunea neomodernistă a creaţiei sale se reflectă şi în viziunea originală asupra iubirii: exegeza literară a notat faptul că Nichita Stănescu este autorul unui „eros nemelancolizat", fiind primul poet al „sentimentului lucid" al iubirii (Ştefania Mincu). La Nichita Stănescu, dragostea (abstracţiune) este corporalizată (concret), întrupându-se în figura „leoaicei tinere", apoziţie metaforică antepusă într-o comparaţie implicită, în titlul poeziei. Transferul semantic urmărit de poet prin introducerea felinei în reprezentarea dragostei are în vedere atributele intrinseci ale acesteia: sălbăticie, instinctualitate, dar şi frumuseţe, libertate. Verbele dure care definesc intruziunea leoaicei în existenţa solitară a eului poetic („mi-a sărit în faţă", „mă pândise-n încordare", „colţii albi mi i-a înfipt în faţă", „m-a muşcat") subliniază întâlnirea surprinzătoare cu iubirea: poetul nu cunoscuse sentimentul care îl invadează agresiv şi irezistibil. În pofida diferenţei de limbaj, viziunea este similară celei exprimate în trecut de

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu, în *Oda (în metru antic):* „Nu credeam să-nvăţ a muri vreodată/ Pururi tânăr înveşmântat în manta-mi/ Ochii mei înălţam visători/ La steaua singurătăţii.// Când deodată răsărişi în cale-mi/ Suferinţă tu, dureros de dulce [...]". Naivitatea infantilă şi solitudinea sunt anihilate, la ambii poeţi, de pătrunderea violentă şi bruscă („deodată" – Eminescu, „azi" – Stănescu) a dragostei care le inundă fiinţa. În cazul amândurora, este o clipă de excepţie, este un moment perturbator care inaugurează o nouă ordine spaţio-temporală, „făcând posibilă ipostazierea cvasi-demiurgică a Eului" (Ion Pop).

Întâlnirea cu iubirea-leoaică este descrisă secvenţial de către poet, conform unui scenariu epic: dacă în prima secvenţă verbele sunt folosite la timpul perfect-compus, ilustrând caracterul irevocabil al confruntării cu iubirea devoratoare, ulterior, regimul verbal menţine perfectul simplu („se făcu", „ţâşni", „o-ntâlni") şi prezentul („alunecă", „trece") care subliniază transfigurarea eului poetic sub impactul devastator al iubirii; inocenţa sufletească a poetului este agresată de ferocitatea leoaicei, deci, de agresiunea iubirii care lasă răni vizibile („colţii" înfipţi în „faţă", „muşcătura" în carnea feţei) care poartă, în sine, şi conotaţia unui stigmat plăcut şi evident pentru toţi. În realitate, ca şi la Eminescu, rana este interioară: e sufletul tulburat de iubire, de suferinţa „dureros de dulce" a voluptăţii erotice.

Cu toate acestea, forţa acaparatoare a erosului poartă imense capacităţi de transfigurare, propulsând fiinţa către o imponderabilă stare de graţie. Strofa a doua, concretizată într-o secvenţă poetică distinctă, consemnează această metamorfoză: eul poetic, prin iubire, trece într-o altă dimensiune („şi deodată-n jurul meu, natura se făcu un cerc de-a dura"). Trăind elevaţia spirituală a iubirii, eul liric dobândeşte statutul unui *centrum mundi,* iar propria sa metamorfoză declanşează metamorfoza cosmică. Dacă poetul simte tentaţia ascensiunii, iar unicul sens este acum purificarea, eliberarea interioară, atunci expansiunea eului are imediate consecinţe asupra exteriorului. Geometria circulară (simbolizată prin imaginea cercului, a locuţiunii populare „de-a dura" şi a comparaţiei „ca o strângere de ape") sugerează ideea de desăvârşire a fiinţei prin iubire. Propensiunea spirituală, abandonul imanentului şi transcendenţa sunt subliniate prin intermediul simţurilor exacerbate: sugestia vizuală se întâlneşte cu sugestia auditivă într-o sinestezie tipic simbolistă, traducând ascensiunea eului spre absolut, calea iluminării reprezentând-o iubirea („şi privirea-n sus ţâşni,/ curcubeu tăiat în două şi auzul o-ntâlni / tocmai lângă ciocârlii"). Simbolul curcubeului, asociat cu acela al apei, evidenţiază capacitatea de renaştere prin iubire a fiinţei, care accede către grădina paradisiacă (în mitologia românească apare imaginea curcubeului drept drum către Eden). Situat acum în plan transcendent, eul liric trăieşte plenar şi fericit sentimentul iubirii care îi copleşeşte sufletul, cântecul ciocârliei celebrând metamorfoza. În maniera neomodernistă, Nichita Stănescu respectă, de fapt, tradiţia marii poezii de dragoste: cosmicizarea iubirii prilejuieşte poetului meditaţia asupra universului, a naturii şi a divinităţii la care omul se raportează.

Scanned with OKEN Scanner

A treia secvenţă poetică echivalează cu o eminesciană constatare a metamorfozei fiinţei, descrise ca exterioritate, dar sugerând preschimbarea lăuntrică: „Mi-am dus mâna la sprânceană/ la tâmplă şi la bărbie,/ dar mâna nu le mai ştie". Aparţinând sferei oculare, „sprânceana" simbolizează cunoaşterea, pe când „tâmpla" poartă conotaţia gândirii, iar „bărbia" – pe cea a rostirii. Mâna care nu mai recunoaşte vechiul „eu" sugerează transformarea totală a celuia care, invadat de forţa copleşitoare a iubirii, nu-şi mai regăseşte sinele anterior. Este, din nou, Nichita Stănescu un Eminescu modern invocând mitica pasăre Phoenix, în consecinţă starea sufletească netulburată încă de intruziunea iubirii. Deosebirea, însă, între cele două prezenţe ale leoaicei (în incipitul şi în finalul poeziei) este evidentă. Dacă iniţial întâlnirea cu leoaica-iubire este bruscă şi agresivă, acum mişcările felinei sunt „viclene" şi senzuale: odată cunoscut sentimentul iubirii, acesta începe să se insinueze treptat şi voluptuos în sufletul poetului care, fremătător, aşteaptă o nouă întâlnire. Metafora „deşertului în strălucire" sugerează incandescenţa sufletului avid de iubirea care aureolează fiinţa. Prezentul etern al verbelor („alunecă", „trece"), coroborat cu locuţiunile adverbiale („în neştire" şi reiterata „încă o vreme") induce ideea particularizării iubirii, după care sufletul, de-acum etern îndrăgostit, va alerga. Incipitul şi finalul poeziei sunt doar aparent simetrice, prin reluarea metaforei leoaicei: dacă iniţial leoaica (iubirea) îl vânează pe poet, acum situaţia s-a inversat: poetul „pândeşte în încordare" iubirea, devenită joc viclean, dar seducător.

Prin urmare, erosul, în poezia lui Nichita Stănescu, este un derivat al dorinţei de a (se) cunoaşte, iar corporalizarea sentimentului demonstrează că între trup şi gând există o continuitate materializată în cuvântul scris. Iubirea înseamnă corporalizare a tot ce există; corp este însuşi cuvântul care se naşte în versuri la fel de spontan. De altfel, Nichita Stănescu alcătuieşte această pereche semantică iubirea-leoaică şi cuvântul -„leu alergând" (în *Poveste sentimentală*, acelaşi volum). Mesajul poetului constă în faptul că prin cuvânt se celebrează sentimentul, astfel încât Poezia, ca act verbal, devine sinonimă iubirii, ca act erotic. Atât Poezia, cât şi Erosul converg ca finalitate: metamorfoza fiinţei care se eliberează de opac şi material (Ion Pop), iar mişcarea devine zbor, înălţare. Catalizatorul transfigurării este emoţia, iniţial resimţită ca şoc, apoi ca disipare a sinelui în forme evanescente care contopesc spiritul cu absolutul divin.

Neomodernismul ideatic al poeziei stănesciene se afirmă şi la nivel prozodic: strofele au număr inegal de versuri (sextină, octet şi decimă), unde guvernează tehnica ingambamentului. Rima variază, între împerecheată şi încrucişată, alternând cu versul liber, iar combinaţiile ritmice (dactil, peon şi amfibrah) conferă o eufonie particulară poeziei. **(S. Z.)**

Scanned with OKEN Scanner

În dulcele stil clasic de Nichita Stănescu

Nichita Stănescu şi-a individualizat pregnant modul de a gândi lirica, înnoind sau revigorând direcţiile de meditaţie asupra artei şi asupra limbii. El realizează o poetică a existenţei şi a cunoaşterii, încercând să redefinească poezia. Scrierile sale evoluează de la volumele de debut (***Sensul iubirii***, ***O viziune a sentimentelor***) spre cele ale maturităţii (***11 elegii***) şi emoţiile în imagini alegorice ce alcătuiesc o „metaforă totală".

Poezia ***În dulcele stil clasic*** face parte din volumul cu acelaşi titlu, volum în care se poate observa o revenire la sentimentalism, dar şi o criză existenţială în ceea ce priveşte raportarea la eternul feminin.

Titlul poemului sugerează orientarea creatorului spre lirica tradiţională, prin organizarea versurilor în catrene, cu măsura regulată (de şapte şi opt silabe), cu rimă armonioasă (fie că este încrucişată, îmbrăţişată sau monorimă) şi ritm trohaic. Ideea poetică nu este însă exprimată clar, limbajul devenind **sugestie**, lăsând receptorului posibilitatea interpretărilor multiple.

Tema poeziei pare să fie iubirea, creaţia putând fi interpretată însă, cum au considerat numeroşi exegeţi şi ca o ars poetica (Ştefania Mincu). Poezia e „o piesă lirică galantă – sinteză între elegantul stil trubaduresc şi lamentaţiile amoroase din timpul lui Ienăchiţă Văcărescu, supusă de Nichita Stănescu unui tratament de regenerare-caricaturizare" (Alexandru Ştefănescu).

Dacă în ***Leoaică tânără, iubirea*** (vol. ***O viziune a sentimentelor***), erosul era un prilej de comunicare a neliniştii, tulburării fiinţei care depăşea limitele spaţiale şi temporale, confesându-se direct, plin de beatitudine, anulându-şi la un moment dat materialitatea, existenţa lui devenind plutire, în poemul de faţă, iubirea nu mai este energie reordonatoare de lume, ci o galanterie a lumii.

Se remarcă o relaţie insolită a poetului cu fiinţa iubită, ea apărând magic, ca în mitul Galateei: „Dintr-un bolovan coboară / pasul tău de domnişoară". Simbolul pietrei îl apropie pe Nichita Stănescu de observaţiile lui Roger Caillois, acesta considerând că tot ceea ce este în aparenţă mort, fix în natură, se poate trezi prin spiritul zeilor mărunţi sau al magilor, pentru că lemnul, piatra, pământul pot lua formă şi viaţă, cu o durată mai mică sau mai mare de existenţă. Eul liric stănescian pare imobil, asumându-şi rolul de spectator pasiv în acest spaţiu mineralizat. Pasul substituie, prin metonimie, fiinţa, iubita, iubirea posibilă, care parcă se naşte din temporalitatea naturii sau chiar a eului.

Motivul **panta rhei** armonizează cu motivul **fortuna labilis**, sugerat prin simbolul „frunza": „Dintr-o frunză verde, pală / pasul tău de domnişoară, poetul meditând asupra trecerii timpului. Oximoronul „frunză verde, pală" (epitet dublu) pune în evidenţă curgerea ireversibilă a vremii. Frunza este un simbol al vieţii, dar şi al morţii, prin durata ei efemeră, reprezentându-l pe zeul Ianus, cel cu două feţe, simbol al începutului şi al sfârşitului. Înserarea trimite spre romantism, sugerând misterul creaţiei. Modificarea culorii poate semnifica trecerea, schimbarea, efemeritatea dragostei. Versul „Pasul tău de domnişoară" este realizat de patru ori

Scanned with OKEN Scanner

ca un laitmotiv, sugerând ritmul vieţii, trecerea, curgerea, timpul. Apelativul „domnişoară", ceremonios, adresat parcă ritualic, aminteşte de vremurile vechi. Preferinţa poetului merge spre auditiv, spre sonorităţi stranii. Consoanele surde alternează cu cele sonore: „Dintr-o înserare-n seară / pasul tău de domnişoară". Ea, femeia iubită, pare a fi jumătate realitate (materială), jumătate vis (ireală). Pasul ei a fost zărit fulgurant, poetul încercând, prin repetiţie, prelungirea lui în veşnicie: „O secundă, o secundă / eu l-am fost zărit în undă". Eul liric este străfulgerat ca de o viziune prin senzaţii, imagini. Culoarea incertă („El avea roşcată fundă") îl seduce pe privitor total, evenimentul trezind trăiri estetice („inima încet mi-afundă"). Cel care are şansa unei astfel de viziuni (revelaţii) este „blestemat", dar şi „semizeu"; percepţia este dureroasă, dar şi plăcută în acelaşi timp (amintind, în acest sens, de ***Oda în metru antic*** a lui Eminescu). Sentimentul este de întreagă copleşire, iar eul pare a nu putea riposta, a se abandona în cele din urmă dorinţei de a o păstra („Mai rămâi...").

Intervin tăcerea, aşteptarea, împietrirea lăuntrică, suferinţa, abandonarea lumii din jur („Stau întins şi lung şi zic / Domnişoară, mai nimic.../ Pasul trece eu rămân."). Ultimul vers ilustrează motivul **fugit irreparabile tempus**. Lucrurile din jur nu mai au deplina strălucire, soarele „pitic", „aurit" şi „mozaic" transmiţând o suferinţă a lumii, o părăsire a timpului sacru.

Poetul pare a rămâne închis într-o lume interioară, protectoare, atemporală, în ciuda timpului trecător.

Atitudinea lui este una contemplativă, iubirea este viziune, imagine şi nu trăire intensă ca în poezia clasică pe care o mimează.

Prin refren şi paralelism sintactic Stănescu parodiază romanţa, el încercând să persifleze stiluri ale poeziei tradiţionale.

Interpretată ca artă poetică, această creaţie trimite spre ideea că sursele de inspiraţie sunt inepuizabile: mineral (bolovan), vegetal (frunză), animal (pasăre) sau în universul cosmic („înserare-n seară"). Ambiguitatea specifică poeticului ar fi sugerată de „glasul straniu, amar al poeziei, damnat şi sublim totodată" (Ştefania Mincu), efortul de a „prinde" inefabilul poetic conducând în acelaşi timp şi spre victorie şi spre eşec. Inefabilul nu poate decât să fie intuit şi nu definit, „prins", păstrat asemenea unui obiect, lucru material. În faţa acestei situaţii, poetul se simte copleşit („inima încet mi-afundă"), rămânând însă străfulgerat de miracolul atingerii harului, aşa cum o afirmă în nenumărate rânduri: „Nu erau atâtea trupuri / cu câţi ochi eu te vedeam / pe tine, tu, frumoasa mea /[....]/ Nu erau atâţia muguri / nici atâtea toamne nu erau / ca să te acopăr eu, pe tine / tu, frumoasa mea / tu, frumoasa mea / tu, frumoasa mea idee negândită...". **(S. M.)**

Scanned with OKEN Scanner

IV. DRAMATURGIA
A. COMEDIA

O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale

Conform *Dicţionarului de termeni literari,* comedia este „o specie a genului dramatic, în care sunt înfăţişate *personaje, ... caractere...,* moravuri sociale etc. într-un chip care să stârnească râsul, având totdeauna un sfârşit fericit şi, deseori, şi un sens moralizator [...]. Prin conţinut şi prin modul de rezolvare a conflictului, comedia se subsumează *comicului*". Aceasta din urmă se defineşte ca o categorie estetică desemnând un fenomen care provoacă râsul. Comicul este rezultatul unei neconcordanţe între conţinut şi formă, aparenţă şi esenţă, parte şi întreg, valoare şi nonvaloare, scop şi mijloace. Tudor Vianu, constată că „redus la tipul său cel mai general, comicul este totdeauna o impostură demascată".

Definită ca un „mod specific al artistului de a vedea, simţi şi interpreta realitatea", viziunea artistică reprezintă un „sistem original şi ireductibil de elaborare artistică", instituind un „raport particular între universul imaginar al artistului şi forma care exprimă acest univers"; aceasta ordonează principiile estetice şi filozofice care organizează „raporturile de diferenţă în ordinea formei", aspect care, în cazul comediei lui I. L. Caragiale, marchează viziunea realistă. „Cadru ireductibil al universului imaginar al artistului", viziunea artistică „explică alegerea subiectului, a tonalităţii, a procedeelor etc." (Dicţionar de estetică generală).

Alături de tragedie, comedia a apărut încă din antichitate, dar spre deosebire de aceasta, ea este cultivată şi astăzi. Un exemplu strălucit pentru o astfel de specie rămâne, fără îndoială, creaţia lui I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută.* Tema acestei opere dramatice este de natură socială, ilustrând imaginea societăţii româneşti, dar şi politică, surprinzând lupta electorală, marcată de tarele unui sistem „curat constituţional". *Acţiunea* se concentrează în jurul unui episod al alegerilor, „în capitala unui judeţ de munte, în zilele noastre", în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Subiectul se desfăşoară într-un ritm alert, utilizându-se, ca mod fundamental de expunere, dialogul. Zoe Trahanache, soţia unui influent om politic, Zaharia Trahanache, pierde o scrisoare de amor de la amantul ei, prefectul Ştefan Tipătescu. Biletul este găsit de Cetăţeanul turmentat, de la care îl sustrage Nae Caţavencu, şeful opoziţiei şi directorul ziarului *Răcnetul Carpaţilor.* Aspirând la deputăţie, acesta utilizează scrisoarea ca armă de şantaj politic, determinându-i pe Zoe şi pe Tipătescu să-l susţină. Dar „de la centru" soseşte ordinul de a sprijini candidatura lui Agamiţă Dandanache; mai mult, Trahanache găseşte poliţele falsificate de Caţavencu; acesta din urmă pierde scrisoarea în timpul adunării electorale şi, coincidenţă, aceasta este recuperată de Cetăţeanul turmentat care o înmânează Zoei. Dandanache triumfă în alegeri, Caţavencu va conduce manifestaţia în cinstea alesului.

Scanned with OKEN Scanner

După cum se poate observa, *conflictul* este derizoriu, autorul realizând un contrast comic între uriaşa cheltuială de energie şi scopul lipsit de importanţă. Ca şi în schiţa *Telegrame.*, o greşeală amoroasă se transformă în conflict politic, aspect ilar, de vreme ce ideologia reprezentanţilor celor două partide rămâne nulă, singurul lor scop fiind chiverniseala proprie. Un moment semnificativ în acest sens îl constituie discuţia dintre Tipătescu şi Caţavencu; prefectul îi oferă – în schimbul tăcerii „un loc" în Comitetul permanent, „postul de advocat al statului" sau de „epitrop-efor la Sf. Nicolae", şi ar mai putea primi „moşia Zăvoiu de la marginea oraşului." (actul II, scena IX). De altfel, politicul pare să devină o afacere de alcov, de vreme ce şi trimisul de la centru, Agamiţă Dandanache, utilizează un şantaj similar cu acela al lui Caţavencu.

Toate evenimentele se derulează într-un ritm alert, într-un orăşel de munte, în câteva zile, ceea ce arată că opera în discuţie prezintă o oarecare mobilitate în timp.

Atitudinea autorului faţă de personaje pare obiectivă, dar prezenţa sa în text se face simţită prin indicaţiile referitoare la jocul actorilor. În cazul de faţă, pe scenă sunt aduse personaje care ilustrează tipuri general umane care nu evoluează, în ciuda evenimentelor prin care trec. Acestea se pot grupa în trei categorii de interese; prima se constituie din Tipătescu, familia Trahanache, Farfuridi şi Brânzovenescu, reprezentanţii puterii. O a doua grupare, aceea a opozanţilor, îi conţine pe Caţavencu şi pe institutorii Ionescu şi Popescu. S-ar putea crede că, în timp ce prima grupare este formată din oameni bogaţi (Trahanache) sau din intelectuali căpătuiţi, cea de-a doua marchează o burghezie recentă, cu o puternică dorinţă de ascensiune.

În fine, a treia grupare îi conţine pe Pristanda, Cetăţeanul turmentat şi Agamiţă Dandanache. Primul dintre aceştia, poliţaiul oraşului, pare devotat prefectului, dar îşi ia o marjă de siguranţă; după ce l-a arestat pe Caţavencu, nu uită să-şi scuze gestul:

„Pristanda (apărând în fund şi făcând loc cu respect lui Caţavencu să treacă): Poftiţi, coane Nicule, poftiţi. (umilit) şi zău, să pardonaţi, în consideraţia misiei mele, care ordonă (serios) să fim scrofuloşi la datorie. D-voastră ştiţi mai bine ca mine. aşa e poliţaiul: tată să-ţi fie – trebuie să-l ridici? îl ridici! n-ai ce face: e misie. De aia (foarte rugător) mă rog să pardonaţi..." şi apoi să-i elogieze gazeta:

„Pristanda: Trebuie să-l fi citit, coane Nicule; eu gazeta d-voastră o citesc ca *Evanghelia* totdauna; că să nu vă uitaţi la mine. adică pentru misie. (misterios) altele am eu în sufletul meu, dar de! n-ai ce-i face: famelie mare, renumeraţie după buget mică.".

Cetăţeanul turmentat nu face parte din nicio tabără, este naiv şi credul, votând, în cele din urmă ce-i dictează alţii, tocmai pentru că nu înţelege jocurile politice la care asistă fără voia lui.

Al treilea personaj, Agamiţă Dandanache, nu are niciun crez politic, singurul scop în viaţă este „să se aleagă", idee pe care o susţine cu tărie, după ce povesteşte lui Tipătescu şi Joiţichii modul în care l-a şantajat pe becher:

Scanned with OKEN Scanner

„Dandanache: Aşa e, puicuşorule, c-am întors-o cu politica? Aud? Ţe era de făcut? Aminteri dacă nu-mi dedea în gând asta, nu m-aledzeam. şi nu merdzea deloc, neicusorule: fă-ţi idee! familia mea de la patruzopt (coborând către public) şi eu, în toate Camerele cu toate partidele, ca rumânul imparţial şi să remâi fără coledzi!"

Deşi se află într-o lume a bărbaţilor, Zoe poate fi socotită cel mai puternic personaj al comediei. Căsătorită cu un om influent şi bogat, ea a căpătat un statut social remarcabil, ceea ce n-o împiedică să şi-l facă amant pe Ştefan Tipătescu, prefectul judeţului, amicul politic al lui „neica" Zaharia. După cum se poate observa, Zoe nu este nici pe departe o femeie morală, dar urmăreşte, cu obstinaţie, aparenţa moralităţii. Mult mai tânără decât soţul ei, i se adresează folosind apelativul „nene". Pentru Tipătescu, este femeia „pe care o iubesc", Pristanda o vede ca pe stăpâna absolută, pentru că este omul „dumneavoastră, coane Fănică, şi al coanii Joiţichii şi al lui conu Zaharia". Pentru acesta din urmă ea e „biata Joiţica", „simţitoare". În fine, Caţavencu însuşi o percepe drept o forţă în partid: „Coana Joiţica, mai cuminte ca toţi, mă cheamă, şi eu, politicos, iată-mă gata să-i sărut mâna cu respect. Mă rog, n-ai ce-i face: mâna care-ţi dă mandatul!" Antologică rămâne scena VI din actul al II-lea, între Zoe şi Tipătescu. Ea trece printr-o serie de manifestări de la plâns şi şantaj sentimental, până la ameninţarea cu sinuciderea, joc ce are un singur scop – acela de a-l determina pe prefect să accepte întrevederea cu Caţavencu:

„Tipătescu: Omul acesta îşi joacă viaţa!

Zoe: Nu şi-o joacă pe-a lui Fănică, o joacă pe a mea; pentru că încă o dată îţi spui. din două una: ori tu mă iubeşti şi eu trăiesc, şi atunci lupta este peste putinţă cu Caţavencu – trebuie să- mi cedezi; ori nu, şi atuncea eu mor [...] (Revenindu-i deodată energia:) Da, sunt hotărâtă, dar nu voi să mor până nu voi fi luptat cu toate împrejurările (cu energie crescândă) şi am să lupt! [...] Da, sunt hotărâtă, şi trebuie să biruiesc tot, şi pe tine. aşa de hotărâtă sunt, încât adineaori am poruncit lui Ghiţă să meargă să dea drumul lui Caţavencu şi să-l poftească aici din partea mea."

Dacă Zoe este femeia adulterină, atunci Zaharia Trahanache este „încornoratul", naiv şi credul, aspecte pe care personajul lui Caragiale le depăşeşte. Critica a studiat numele personajului, dar nu complet, fără să-l raporteze la acţiunile şi reacţiile acestuia. Prenumele, Zaharia, ar trăda zahariseala, ramolismentul; dar acesta presupune şi modul în care el vorbeşte – afabil, potolit, utilizând apelative pline de respect pentru ceilalţi. Invitat la Caţavencu, el i se adresează cu „stimabile", iar oratorilor, „stimabili" şi „onorabili", cerându-le, plin de dulceaţă: „Dacă mă iubeşti, stimabile, fă-mi hatârul.". şi în cazul numelui de familie se poate realiza o anumită nuanţare; într-adevăr, acesta este un derivat de la „trahana" (aluat, cocă moale). Dar personajul nostru arată mai degrabă că se poate adapta din mers, ducând la altă calitate a aluatului, elasticitatea. Când află de şantajul lui Caţavencu, găseşte imediat o armă cu care să-l anihileze (poliţele falsificate). Modul în care acţionează în politică îl recomandă mai degrabă ca pe un luptător versat şi adversar de temut, dar diplomat şi precaut.

Scanned with OKEN Scanner

Cel care închide triunghiul conjugal este tânărul prefect, Ştefan Tipătescu, un june prim tratat cu armele parodiei, impulsiv şi duplicitar. Singurul aspect care-l face simpatic spectatorului este dragostea lui pentru Zoe.

Avocaţii Caţavencu, Farfuridi şi Brânzovenescu au toţi aceleaşi defecte; sunt demagogi, inculţi şi necinstiţi; dacă primul evoluează, într-o gamă largă de situaţii care-l duc de la aroganţă la umilinţă, ceilalţi doi se completează nu numai prin relaţia gastronomică a numelor, ci şi temperamental: colericul Farfuridi este calmat sau susţinut, cu moderaţie, de Brânzovenescu.

Din constatările de mai sus se poate observa că autorul apelează la cele mai diverse *modalităţi de caracterizare a personajelor*, punându-le în situaţia de a se descurca în *acţiuni* complicate succesiv. Un mod specific al genului dramatic de a evidenţia trăsături, trăiri etc. este *indicaţia scenică* (didascalie), importantă atât pentru actor, cât şi pentru regizor. Un exemplu pentru montarea jocului scenic este scena IX din actul IV, dialogul dintre Zoe şi Caţavencu care este „ruşinat", „umilit" şi apoi „zăpăcit".

Toate personajele comediei provoacă râsul, efectul lor pentru spectator/cititor este comic, ele reprezintă rezultatul unor neconcordanţe, „o impostură demascată" (T. Vianu), aspect ce se poate recunoaşte în diverse moduri de manifestare. Bun cunoscător al formelor şi procedeelor comicului clasic (marcat prin nume, acţiune, personaje ori limbaj), Caragiale mânuieşte cu abilitate retorică diferite registre (parodic, satiric ori caricatural).

Fiind o comedie de moravuri, „O scrisoare pierdută" urmăreşte un mod de viaţă, satirizând tarele sociale şi morale: Zoe ţine la statutul ei de femeie de lume, mimând o conduită exemplară, Trahanache, Caţavencu, Brânzovenescu, Farfuridi şi Dandanache fac din politică un instrument pentru îndeplinirea scopurilor personale, iar administrarea judeţului înseamnă, pentru Tipătescu şi implicit pentru Pristanda, o afacere profitabilă.

Comicul de situaţie se bazează pe răsturnări spectaculoase de situaţie (găsirea scrisorii de către Cetăţeanul turmentat, care provoacă, dar aduce şi rezolvarea intrigii, impunerea candidatului de la centru etc.) sau pe realizarea unor relaţii între personaje: triunghiul conjugal sau cuplul Farfuridi-Brânzovenescu.

Comedia, spre deosebire de dramă, operează cu tipuri şi caractere, aspect sesizabil şi în *O scrisoare pierdută*, în care personajele se remarcă printr-o anumită trăsătură de caracter ori de temperament. Pristanda este funcţionarul obedient, Trahanache – încornoratul, Caţavencu – demagogul etc. Dar aceste personaje învinge tiparele, deoarece, „Constanta tipologică este spartă în anumite momente de unele atitudini ale personajelor – care le trădează duplicitatea – sau de relaţiile complexe pe care le au cu celelalte tipuri şi care le evidenţiază cameleonismul" (Evelina Cârciu).

Poate cel mai savuros se regăseşte în piesa lui Caragiale comicul de limbaj. S-ar putea spune că modul în care se exprimă personajele sale indică poziţia socială, gradul de cultură, inteligenţa etc. Cu alte cuvinte, limbajul devine, cu adevărat, un mod de caracterizare a personajelor. Nu întâmplător, Zoe, Tipătescu

Scanned with OKEN Scanner

şi Caţavencu nu au ticuri verbale; ei au un grad de cultură mai ridicat decât ceilalţi şi, în alt plan, lipsa acestor fixaţii lingvistice indică posibilitatea de adaptare a personajelor la situaţii noi. Pristanda îşi aprobă superiorul, simulând devotamentul prin utilizarea în exces a cuvântului *„curat"*. Determinând sintagme ca *bampir, violare de domiţiliu* ori culminând cu oximoronul *curat murdar,* repetarea acestui cuvânt creează efecte comice, dându-i personajului un plus de şiretenie. Cu acelaşi rezultat apare şi ticul lui Trahanache, *ai puţintică răbdare,* formulă care, repetată în momente-cheie, dă posibilitatea „venerabilului" să-şi amâne răspunsul, dar, în egală măsură, să-şi scoată din ritm adversarul. Anchiloza intelectuală se recunoaşte şi în ticul verbal al lui Farfuridi, acel *fix* care l-ar caracteriza ca pe un om corect în relaţiile cu semenii. Lipsa de cultură marchează toate personajele, acestea rostesc greşit o serie de neologisme *(plebicist, bampir, scrofulos, enteres* etc.), sau folosesc incorect unii termeni *(capitalişti* pentru locuitorii capitalei). Greşelile nu sunt numai la nivel lexical, ele apar şi la nivelul frazei: lipsa de logică în exprimarea ideilor creează oximoronul *(ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica)* sau anacolutul *(Dacă Europa... să fie cu ochii aţintiţi asupra noastră [...] vreau să zic într-o privinţă poporul, naţiunea, România).* Oratorii amestecă registrele limbii, utilizând fraze enorme, adesea lipsite de sens, în care nu se sfiesc să folosească termeni familiari sau suburbani. Altfel spus, *„în ciuda limbuţiei eroilor care vorbesc, trăncănesc, flecăresc, pălăvrăgesc, sporovăiesc, bat câmpii, nu se poate identifica vreun mesaj"* (Elena Cârciu) între personaje, deoarece comunicarea însăşi rămâne suspendată.

Comicul caragialian se regăseşte şi în numele personajelor; acestea comunică date despre starea socială, temperament, moravuri etc. Edificator în acest sens rămâne Agamiţă Dandanache. Prenumele sonor, Agamemnon, aminteşte de eroul din *Iliada* lui Homer; dar personajul nu este nici inteligent, nici eroic, dovadă diminutivul cu care se face cunoscut. Mai mult, Trahanache cere să i se noteze numele lui *Gagamiţă* (de la fr. *gaga* – ramolit, afectat de demenţă senilă). Cât despre numele de familie, acesta sugerează încurcătura provocată de apariţia personajului. Sensurile multiple ale substantivului de bază din numele lui Caţavencu îi punctează trăsăturile de caracter *(caţă* – pasăre cu glas strident; băţ utilizat de ciobani pentru a prinde oile); este demagog şi arogant, agresiv când deţine arma şantajului, sau umil, când constată că a pierdut totul.

Departe de a ieşi din atenţia publicului, *O scrisoare pierdută* e mai actuală ca niciodată, tocmai pentru că se adresează unui public *responsabil şi grav.* Piesa, cu toate personajele ei lipsite de moralitate, este comică numai dacă o judecă cititorul/ spectatorul al cărui cod etic funcţionează exemplar, fiindcă nu râsul îngăduitor, ci hohotul homeric poate îndrepta moravurile. **(R. M. B.)**

Scanned with OKEN Scanner

O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale – Comicul

Dicţionarul de termeni literari accentuează ideea conform căreia „prin conţinut şi prin modul de rezolvare a conflictului, comedia se subsumează comicului"; acesta se defineşte ca o categorie estetică desemnând un fenomen care provoacă râsul, rezultatul unei neconcordanţe între conţinut şi formă, aparenţă şi esenţă, parte şi întreg, valoare şi nonvaloare, scop şi mijloace. Tudor Vianu afirmă că „redus la tipul său cel mai general, comicul este totdeauna o impostură demascată". Această definiţie sintetică se aplică în mod convingător, atunci când se discută despre *comicul de caracter,* în comedia lui I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută.*

În cazul piesei amintite se observă că majoritatea personajelor sunt construite pe baza unor nepotriviri între aparenţă şi esenţă, valoare şi nonvaloare, scop şi mijloace.

Scopul – personal – al câtorva personaje, este de a-şi păstra aparenţa de onorabilitate; Zoe şi Tipătescu nu vor să se afle de legătura lor, iar Caţavencu ar publica scrisoarea de amor în beneficiul propriu. În aceste condiţii o chestiune de alcov ia proporţii politice, iar mijloacele de luptă sunt disproporţionate în raport cu scopul derizoriu.

Cu excepţia Cetăţeanului turmentat, toate personajele comediei pun preţ nu pe cinste, ci pe aparenţa acesteia. Zoe, soţia lui Trahanache şi amanta lui Tipătescu, şi-a căpătat prin căsătoria cu influentul om politic un statut de invidiat. De aceea ea nu poate risca să-l piardă, dar nu renunţă nici la legătura sa extraconjugală, ceea ce o face să lupte, cu arme pur feminine, cu Tipătescu şi Trahanache, dar şi cu diplomaţie şi tact politic, cu Nae Caţavencu. Zoe ştie că Tipătescu o iubeşte şi, pentru a-l subordona scopului ei de a susţine candidatura lui Caţavencu, joacă marea scenă a disperării din actul al II-lea:

„Zoe: Atunci. (înecată) lasă-mă, lasă-mă în nenorocire. lasă-mă să mor de ruşine. Omoară-mă pe mine, care te-am iubit, care am jertfit tot pentru tine. Iată unde m-ai adus! Iată cât plăteau jurămintele tale!"

Deşi speriată de consecinţele neatenţiei sale, Zoe judecă situaţia la rece şi îl eliberează pe Caţavencu din arest, obligându-i pe soţ şi pe amant să acţioneze în interesul ei:

„Zoe: Da, îl aleg eu. Eu sunt pentru Caţavencu, bărbatul meu cu toate voturile lui trebuie să fie cu Caţavencu. În sfârşit, cine luptă cu Caţavencu luptă cu mine."

Departe de a se integra în canoanele privind statutul femeii în epocă, Zoe, fire voluntară şi abilă, îşi depăşeşte condiţia, amestecându-se în politică. Ea este forţa din umbră a partidului, situaţie recunoscută şi comentată de celelalte personaje: pentru Caţavencu este „mâna care-ţi dă mandatul", Cetăţeanul turmentat o întreabă cu cine să voteze, iar Farfuridi comentează ironic: „Ei! Se-nţelege, damele sunt mai ambiţioase."

„Tendinţa de a face caracterologie în roman sau teatru implică un proces de tipizare în construirea personajelor propuse, o viziune canonică de moralist,

Scanned with OKEN Scanner

concepând clasificarea faunei umane în sinteze portretistice bine delimitate prin schematismul lor expresiv" – se afirmă în acelaşi *Dicţionar de termeni literari*. Acest proces se regăseşte şi în comedia lui Caragiale în care politicianul se prezintă, nuanţat, în câteva variante: Zaharia Trahanache pare ramolit şi uşor de manipulat (sugestie dată de nume şi prenume), în realitate, însă, este un politician versat, conciliant la nevoie, autoritar cu subalternii, dar obedient superiorilor. În acest sens se poate observa modul în care se comportă cu Farfuridi şi cu Brânzovenescu cu care discută tăios despre „interesul partidului", faţă de atitudinea adoptată de Agamiţă Dandanache: „D-ta n-ai nici o grijă, mergem la sigur, la noi opoziţie nu încape. Suntem tari stimabile. Tari. Nu o să ai majoritate, stimabile. [...] Zic: nu majoritate, unanimitate o să ai, stimabile". Farfuridi şi Brânzovenescu, devotaţi partidului, se tem de „trădare", ei reprezintă partea conservatoare a partidului, bârfitori şi intriganţi, inculţi cu gravitate. Cei doi se completează reciproc din punct de vedere temperamental.

Opoziţia este reprezentată în piesă de Nae Caţavencu, „liber-schimbist" şi „ultraprogresist". El aparţine unei generaţii mai noi de politicieni, apelează la nume cu rezonanţă politică, are o mobilitate comportamentală evidentă. Aflat în posesia scrisorii, el îl tratează cu o uşoară superioritate pe Tipătescu, dar rămas fără obiectul şantajului, devine umil faţă de Zoe şi primeşte să „chefuiască cu poporul" şi să conducă manifestaţia în cinstea lui Dandanache. Acesta din urmă, deşi ramolit, este dominat de ambiţii politice, astfel că va proceda ca şi Nae Caţavencu, utilizând scrisoarea de amor a unui „becher" drept armă de şantaj politic. Dar, spre deosebire de acesta, el păstrează biletul: „Cum se poate, coniţa mea, s-o dau înapoi? S-ar putea să fac aşa prostie? Mai trebuie s-aldată. La un caz iar. pac! La *Războiul"*.

Deşi deosebiţi prin nuanţe, politicienii amintiţi aparţin aceleiaşi tipologii pentru că sunt lipsiţi de scrupule, inculţi şi, departe de a avea o doctrină politică, urmăresc numai chiverniseala proprie.

Aflat pe o altă treaptă socială, Pristanda întruchipează funcţionarul care simulează obedienţa. El este incult, dar isteţ, ştie „să tragă condeiul" în folosul familiei sale, scuzându-se faţă de Tipătescu: „Statul n-are idee de ce face omul acasă, ne cere numai datoria; dar de! nouă copii şi optzeci de lei pe lună: famelie mare, renumeraţie mică, după buget." I se pare normal să asculte discuţia din casa lui Caţavencu şi să-şi informeze superiorul despre aceasta, aşa cum i se pare normal să fure: „ia să mai ciupim noi ceva de la onorabilul, că nu strică.". Ştie că Zoe reprezintă o forţă în partid (chiar dacă nu în mod oficial) şi-l măguleşte pe Caţavencu, asigurându-şi postul în cazul unor schimbări politice. Umilinţa personajului este însă jucată, fiindcă, rămas singur, nu se sfieşte să comenteze: „De-o pildă, conul Fănică: moşia, moşie, foncţia foncţie, coana Joiţica coana Joiţica: trai nineacă, cu banii lui Trahanache." Pristanda se conduce în viaţă după cuvintele „bietei neveste", care devin pentru el norme etice: „Ghiţă, Ghiţă, pupă-l în bot şi-i papă tot, că sătulul nu crede la ăl flămând.". Chiar ticul său verbal evidenţiază o trăsătură de caracter; viclean, el simulează obedienţa, aprobându-i

Scanned with OKEN Scanner

pe cei de care are sau va avea nevoie, creând efecte comice: „Curat violare de domiciliu! da' umflați-l!", „curat instrument". Toate abuzurile sale, încălcarea legii, furtul din avutul statului, indiscreția, sunt în numele datoriei, „al misiei" de polițai.

Atitudinea comediografului față de personajele sale evidențiază *comicul de intenție* care se manifestă prin dezaprobarea față de acestea. Ironia, lipsită de bonomie, merge adesea până la sarcasm, fiindcă dramaturgul, în dorința de a crea autenticul, rămâne distant – obiectiv de tipurile prezentate: îl privește cu îngăduință cu Cetățeanul turmentat, dar este necruțător cu toate celelalte personaje, tocmai pentru că *O scrisoare pierdută* este o comedie de moravuri.

În textul discutat se regăsesc momente care stârnesc hazul spectatorului: pierderea și găsirea scrisorii de către Cetățeanul turmentat, comportamentul lui Caţavencu, sigur și arogant când deține scrisoarea, umil în fața coanei Joițica atunci când se recunoaște perdant. Caţavencu și Dandanache uzează de aceleași mijloace spre a accede la deputăție, marcând astfel paralelismul situațional. Comică este și revolta grupărilor politice rivale cărora, la adunarea electorală, li se comunică numele lui Agamiță Dandanache, un candidat necunoscut, impus de la centru. Toate aceste momente ilustrează *comicul de situație.*

După cum se poate observa, personajele lui Caragiale își construiesc o existență, care nu vizează esențele, ci aparența, iar moralitatea acestora rămâne numai la nivel declarativ. (R. M. B.)

O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale – **Modalități de caracterizare a personajului – limbajul**

Clasic prin valoarea operei, Caragiale este modern, adică actual, creând personaje memorabile, tipuri viabile, ușor de recunoscut și astăzi printre contemporani. El apelează la cele mai diverse modalități de caracterizare, punându-și protagoniștii să se descurce în situații complicate succesiv.

În comedia *O scrisoare pierdută,* I. L. Caragiale aduce pe scenă tipuri general umane cărora le nuanțează personalitatea prin indicațiile dintre paranteze, numite didascalii, acel text care nu-i rostit de actor, dar care îl ajută să-și contureze personajul, pentru că se referă la costum, machiaj, așezare/deplasare pe scenă, gestică, mimică, ritmul și intonația rostirii etc.

Comediograful îl prezintă, chiar de la început pe Tipătescu: „puțin agitat, se plimbă cu «Răcnetul Carpaților» în mână; e în haine de odaie". Prefectul se află în propria locuință, citind ziarul care l-a „agitat" și mai apoi chiar l-a „indignat". În aceeași scenă Pristanda, care îl aprobă pe Tipătescu în tot ce afirmă, se vede descoperit în afacerea cu steagurile și schimbă „deodată tonul, umilit și naiv". La apariția lui Trahanache, în scena IV din același act, acesta îi relatează vizita lui Caţavencu, și „privește lung la Tipătescu", replicând fie „placid", fie „cu candoare" ori cu „mirare și ciudă".

Scanned with OKEN Scanner

Caragiale nuanţează jocul fiecărui interpret, aspect vizibil şi în actul II, scena IV, în care Zoe vrea să-l convingă pe Tipătescu să sprijine candidatura lui Caţavencu. Ea „plânge", apoi pare „zdrobită", apoi devine „hotărâtă", ca, în final, să atace: „revenindu-i toată energia", „cu energie crescândă". În ultimul act, scena IX, discutând cu Zoe şi ştiind că partida e pierdută, Caţavencu apare „ruşinat", „umilit" şi „zăpăcit".

Alături de procedeul amintit, prin care autorul marchează atitudinea sau sentimentele personajului, el evidenţiază trăsăturile de caracter ale acestuia făcând apel la subtilităţi de limbă. Modul de exprimare a personajelor indică, de cele mai multe ori, nu numai incultura, de altfel generală în comedii, ci chiar un anume statut social ori politic al personajului.

Caragiale creează efecte comice printr-un mijloc vechi, simplu şi sigur – ticul verbal. În cazul comediei *O scrisoare pierdută* există câteva personaje care repetă, la infinit, anumite sintagme care marchează o anumită trăsătură de caracter ori conduită. Zaharia Trahanache, de exemplu, repetă propoziţia „ai puţintică răbdare" nu pentru că este ramolit, zaharisit etc., ci pentru că, om politic experimentat, el temporizează, tergiversează răspunsul, căutând soluţia optimă. Când Farfuridi este întrerupt de rumoarea din sală, Trahanache se adresează adunării, împăciuitor: „Aveţi puţintică răbdare.". Acelaşi tic are şi rolul de a-şi pune adversarul în încurcătură. Un alt exemplu antologic este cuvântul *curat* repetat în cele mai diverse împrejurări de Ghiţă Pristanda. Ticul său verbal îl defineşte ca pe un funcţionar care simulează acordul necondiţionat cu superiorii, caz în care efectul comic este maxim: „curat mişel", „curat murdar", „curat bampir". Platitudinea în gândire, fixismul, sunt evidenţiate de sintagma *fix*, rostită de Farfuridi. Statutul lui de avocat cu pretenţii de orator este marcat de repetiţia „daţi-mi voie", indiferent dacă există sau nu întreruperi din adunare.

Pronunţarea greşită a unor termeni denotă incultura tuturor personajelor: Ghiţă Pristanda pronunţă „bampir", „famelie", „scrofuloşi", „catrindală". Farfuridi vorbeşte de „plebicist", iar Caţavencu stâlceşte şi maxima latină „honeste vivere" pe care o pronunţă „oneste bibere". Confuzia de sensuri se poate observa în discursul acestuia, care utilizează substantivul *capitalişti* cu înţelesul de locuitori ai capitalei. Tipătescu se exprimă pleonastic („intrigile proaste"), iar Brânzovenescu oximoronic („manoperă grosolană"). Neologismele, rostite uneori cu vizibilă influenţă franceză, caracterizează o clasă socială în ascensiune care, în goana după puterea politică, a uitat de cultură („foncţionar", „enteres", „endependent").

Discursul lui Caţavencu se remarcă prin prezenţa unor nonsensuri: „Industria română e admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipseşte cu desăvârşire" sau „Noi aclamăm munca, travaliul, care nu se face deloc în ţara noastră". Fraza amplă atrage după sine lipsa de logică: „. în Iaşi n-avem nici un negustor român, nici unul! [.] Şi cu toate aceste toţi faliţii sunt jidani". În acelaşi sens, Trahanache îşi citează fiul: „Tatiţo, unde nu e moral, acolo e corupţie şi o soţietate fără prinţipuri va să zică că nu le are".

Scanned with OKEN Scanner

Logica personajelor se rupe în timpul expunerii, mai ales la cei doi oratori, Caţavencu şi Farfuridi. Acesta din urmă ţine un lung discurs în care raporturile sintactice sunt anulate: „Într-o chestiune politică. şi care, de la care atârnă viitorul, prezentul şi trecutul ţării să fie ori prea-prea, ori foarte-foarte [.] încât vine aici ocaziunea să întrebăm pentru ce? Da. Pentru ce?.". Anacolutul (întreruperea continuităţii sintactice în propoziţie sau frază) are efect comic în discursul lui Farfuridi: „Dacă Europa... să fie cu ochii aţintiţi asupra noastră, dacă mă pot pronunţa astfel, care lovesc soţietatea, adică fiindcă din cauza zguduirilor... şi... idei subversive [...] şi mă-nţelegi, mai în sfârşit a dat probe de tact.".

Demnă de remarcat este utilizarea apelativelor de către personaje. Tipătescu este „coane Fănică" pentru Pristanda, ceea ce marchează o anumită familiaritate de la subaltern la superior, tolerată de acesta pentru că „mie-mi place să mă servească funcţionarul cu tragere de inimă [.] Nu mă uit dacă se foloseşte şi el cu o para, două.". Prefectul i se adresează lui Trahanache cu apelativul „neică", de sorginte populară, evidenţiind o veche amiciţie, în timp ce Zoe îi spune „nene" soţului său, marcând o apreciabilă diferenţă de vârstă. Trahanache însuşi, vorbind despre Caţavencu, îl numeşte cu ironie „onorabilul d. Nae Caţavencu". Dialogând cu acesta, foloseşte apelativul „stimabile", ca apoi să comenteze: „Să vezi unde vrea să mă aducă mişelul". La adunarea electorală Trahanache îi numeşte pe toţi cei prezenţi „stimabili" (nu stimaţi) şi „onorabili" (nu onoraţi), detaşându-se, astfel, de masa de alegători, dar impunându-se acestora prin diplomaţie. Agamiţă Dandanache însuşi, ca politician cu state vechi, se adresează tuturor cu familiaritate, utilizând două apelative diminutivale („neicuşorule" şi „puicuşorule") al căror sens s-a tocit prin repetare.

Un alt aspect demn de menţionat este faptul că autorul jonglează cu uşurinţă cu registrele limbii. Deşi oameni cu pretenţii de politicieni educaţi, Caţavencu şi Farfuridi folosesc, adesea, un limbaj de mahala (regăsit, mai pregnant, în „D-ale carnavalului"): „nu-ţi vine la socoteală", „toată gaşca-n păr", „chestie de tarabă", „daraveri de clopotniţă". Aceleaşi două personaje, obişnuite cu discursurile în public (sunt avocaţi) împrumută procedee ale stilului oratoric: „daţi-mi voie!", apel adresat alegătorilor, interpelările, exclamaţiile şi interogaţiile retorice sau grupurile de cuvinte incidente, paralelismul sintactic, toate acestea cad în derizoriu de vreme ce discursul în sine se vădeşte lipsit de logică. „Cele două mari discursuri politice din actul al treilea, al lui Farfuridi şi al lui Caţavencu, pun în lumină şi decalajul dintre act şi cuvânt: aceşti retori instalaţi în iluzie concep doar acţiuni monumentale, epopeice, efemeride hiperbolice, concretizate în «prinţipuri» care poartă peste timp emblemele comice ale unei epoci" (Constantin Hârlav).

Interjecţii de tipul „ai", „pst", „ei", ca şi expresii de tipul „dă-i înainte", „ai tras condeiul" sau prezenţa verbelor la mai mult ca perfect aparţin stilului familiar.

Dacă faptele de limbă amintite evidenţiază statutul social al personajelor, în cazul lui Dandanache modul în care pronunţă cuvintele arată, în mod clar, originea lui grecească. De fapt, prenumele Agamemnon aminteşte de eroul epopeii

Scanned with OKEN Scanner

homerice, în vădit contrast cu defectele etalate de personajul caragialian: şiret, şantajist, vanitos. Sunt suficiente câteva replici pentru a fixa originea acestuia: „Cu ocazia aledzerii, neicusorule, rămăsesem fără coledzi". El vine „cu birza ţinţi postii" şi povesteşte despre „ţinevas" în al cărui pardesiu găseşte „o scrisorică de amor" compromiţătoare care l-a determinat pe „becher" „să ţedeze".

Toate exemplele menţionate demonstrează că limbajul, utilizat cu măiestrie de Caragiale, nu uniformizează, ci individualizează personajul, adăugând informaţii necesare în conturarea acestuia sau, aşa cum afirmă Constantin Hârlav, „personajele caragialiene nu sunt monovalente psihologic; ele posedă o vizibilă complexitate interioară, pusă în evidenţă de discurs". **(R. M. B.)**

Subiectul comediei

Component al structurii unei opere literare (epice sau dramatice), *subiectul* unui text artistic este înţeles ca definire generală, un tot alcătuit dintr-o înlănţuire de întâmplări prin care se dezvăluie caractere omeneşti şi raporturile dintre ele. În teoria literară subiectul este caracterizat ternar: pentru ca acţiunea să-şi înceapă derularea, în *situaţia iniţială* (echilibrată) „se introduc evenimente care desfiinţează echilibrul" şi produc *„transformarea"* (Boris Tomaşevski) ajungându-se la o *situaţie finală*. Deoarece creează tensiune, aceste evenimente iau formă conflictuală (între personaje, conflictul este exterior, între stări ale unui personaj, conflictul este interior, psihologic), astfel încât sintagma *conflict literar* o înlocuieşte frecvent pe cea de *subiect literar*. Tot teoria literară a stabilit etapele în evoluţia subiectului – expoziţiunea, intriga, desfăşurarea acţiunii, punctul culminant şi deznodământul – momente prezente, de obicei, în această ordine într-o creaţie literară (există situaţii de dislocare a momentelor subiectului sau de absenţă a unora dintre acestea, cel mai adesea renunţându-se la deznodământ).

Din perspectiva structurării momentelor subiectului, între opera epică şi opera dramatică apar deosebiri datorită modului propriu de organizare a textului dramatic. În vederea evidenţierii particularităţilor specifice unei creaţii dramatice, optăm pentru comentarea construcţiei subiectului în comedia *O scrisoare pierdută* aparţinând lui I. L. Caragiale. Potrivit regulii propoziţionale dramatice, piesa este alcătuită din patru acte care îşi subscriu un număr variat de scene (IX, XIV, VIII şi, din nou, XIV), structură care permite dramaturgului să fixeze atenţia cititorului/ spectatorului asupra unui număr limitat de personaje, caracterizate fundamental prin dialog. Eroii care intră şi părăsesc, succesiv, scena teatrului caragialian provin din societatea redusă la dimensiunea ei de mahala, văzută de autor ca o „categorie culturală sufletească", după cum aprecia Garabet Ibrăileanu. Metaforă a umanităţii atacate de stereotipie şi vicii morale, mahalaua devine obiectul satirei lui Caragiale, în timp ce personajele sunt simboluri ale mahalagismului. Astfel sunt descrise şi „persoanele" care vor destrăma acel

Scanned with OKEN Scanner

echilibru inițial, listă de personaje inclusă în preambulul piesei unde sunt fixate coordonatele expoziţiunii, conform tiparului obişnuit al unei opere dramatice. Prezentările personajelor au rolul de a avertiza, deja, cititorul asupra statutului, nu atât social, cât moral, al protagonistului: „Ştefan Tipătescu, prefectul judeţului", „Agamemnon Dandanache, vechi luptător de la '48", Zaharia Trahanache – un avid al funcţiilor publice, ca şi Nae Caţavencu, Zoe Trahanache, „soţia celui de sus", deci parvenită prin căsătorie. Pornind de la o bază istorică reală (revizuirea Constituţiei din 1883 şi luptele interne ale Partidului Liberal), Caragiale critică, prin comedia sa, moravurile politice ale vremii, dar şi tarele morale eterne ale naturii umane pe care le sancţionează prin râs. Astfel, personajele şi situaţiile depăşesc limitarea spaţio-temporală, dobândind caracterul generalităţii, aspect pe care dramaturgul a dorit să-l sugereze prin reperele cronologice şi spaţiale intenţionat confuze: „În capitala unui judeţ de munte, în zilele noastre". Încă din prima scenă a actului întâi, textul debutează în plină intrigă, continuată de altminteri, şi în titlul piesei: scrisoarea de amor trimisă de amant (Ştefan Tipătescu) şi pierdută de către Zoe, devine obiectul principal al conflictului întrucât se transformă în „docomentul" prin care Caţavencu şantajează politic pe adversarii săi (Zaharia Trahanache şi prefect) în vederea numirii sale drept candidat la deputăţie. Ameninţată cu dezonoarea, Zoe îi antrenează pe toţi cei din jurul ei în lupta pentru menţinerea integrităţii sale morale, dramatic ştirbite în condiţiile publicării subiectului de amor. De fapt, întreaga desfăşurare a conflictului dramatic se rezumă la modalităţile găsite de Zoe ori de soţul ori de amantul ei pentru a contracara şantajul ambiţiosului Caţavencu. Fără a se recunoaşte explicit cauza conflictului, Zoe apelează la întreg arsenalul de arme feminine, care se dovedesc infailibile: leşinurile, crizele lacrimogene, isteria compun teatrul jucat de o actriţă perfectă care nu concepe să-şi piardă reputaţia. Conflictul principal este amplificat şi de intrările, respectiv ieşirile Cetăţeanului turmentat, cel care găseşte, pierde şi din nou, recuperează preţioasa scrisoare de amor. Paralel cu această situaţie conflictuală se dezvoltă un conflict secundar, mocnit, care îi are în prim-plan pe Farfuridi şi Brânzovenescu. Membri ai partidului condus de Trahanache şi Tipătescu, cei doi îşi văd interesele (Farfuridi se ştie drept candidat din partea partidului pentru scaunul de deputat) ameninţate. Având sentimentul marginalizării sale politice, Farfuridi trăieşte ridicol drama nerecompensării fidelităţii faţă de partidul căruia şi-a devotat existenţa. Apelând la uzitata „boule de neige", pe care o diversifică introducând alte scheme ale literaturii universale (tehnica qui-pro-quo-ului, repetiţia, coincidenţa, echivocul), I. L. Caragiale conduce conflictul dramatic într-un crescendo dinamic, atingând maxima tensiune a punctului culminant prin lovitura de teatru a numirii intrusului Agamemnon Dandanache drept deputat. Deznodământul aduce însă cu sine împăcarea taberelor adverse, aflate într-o veselie inconştientă, în final, semn al nonsensului care guvernează în lumea eroilor caragialeşti unde „grupurile inamice fraternizează, după lupte grozave", aşa cum ironic comenta Mircea Iorgulescu. Această comuniune hilară este posibilă pentru că scopul îi interesează, iar nu

Scanned with OKEN Scanner

mijloacele, ori, cum Caţavencu s-a dovedit politicianul corupt, demagog, dar abil, versatil şi perfid, Zoe nu pregetă a şi-l face viitor aliat politic. Lipsite de alt ideal decât cel al ascensiunii sociale, personajele comediei lui Caragiale sunt simple marionete (Pristanda, Tipătescu), lăsându-se cu uşurinţă manevraţi de alţii (Zoe şi Zaharia Trahanache, spre exemplu), la rându-le, manipulaţi de dorinţa parvenirii şi a conservării unei aparenţe sociale, evident false.

Realizată, textual, prin dialog şi monolog, opera dramatică se caracterizează şi prin dimensiunea metatextuală generată de utilizarea specifică a didascaliilor. Dacă în plan textual se urmăreşte evoluţia conflictului, relaţiile dintre personaje, modalităţile caracterizării directe şi indirecte, în latura metatextuală indicaţiile scenice întregesc şi amplifică semnificaţiile artistice ale mesajului. Tonul ironic al dramaturgului punctează, prin didascalii sugestive, conflictele iluzorii trăite de personaje, dând prilejul cititorului să constate, precum T. Vianu, că „veselia caragialiană [...] coboară până într-un fond al reflecţiei şi până într-un stat al melancoliei". Taxând virulent făţărnicia (conjugală, demagogică, patriotardă, civică), Caragiale critică sarcastic o societate decăzută, realmente „fără principii", prin însufleţirea, în paginile comediei, a unor tipuri copiate din realitate şi desăvârşite prin exagerare. **(S. Z.)**

Caracterizarea unui personaj din comedie – Zoe Trahanache

Scriitor clasic, I. L. Caragiale se ridică, prin valoarea şi modernitatea creaţiei sale, deasupra oricărei determinări temporale. Exegeza literară a încercat să-i stabilească afinităţile ideologice: „romantic ce năzuieşte spre clasicitate" (N. Iorga), realist „cu o minte clasică" (P. Constantinescu), „naturist, cel mai zolist" (E. Lovinescu). Potrivit propriei mărturisiri, Caragiale este un reprezentant al clasicismului, înţeles nu atât prin cultivarea formei, a echilibrului, cât prin surprinderea a ceea ce este permanent în natura umană. Duşman al „romanţiozităţii", Caragiale se dovedeşte a fi un critic sever al societăţii,după cum demonstrează şi tendinţa sa de a sublinia tipuri sociale. „Concurenţa" făcută „stării civile" (G. Ibrăileanu) se manifestă, mai ales, în comediografia caragialiană, autentică frescă a societăţii româneşti de la sfârşitul secolului al XIX-lea, dar şi de oriunde sau de oricând. Actualitatea operei sale, îndeosebi dramatice, derivă din intuirea genială a psihologiei umane, în latura ei tarată, de care I. L. Caragiale alege să se apropie în comedii. În piesele sale care alcătuiesc comediografia majoră (O *noapte furtunoasă, Conu Leonida faţă cu Reacţiunea, D 'ale carnavalului* şi *O scrisoare pierdută),* dramaturgul atacă viciile comportamentale, platitudinea şi depersonalizarea omului ce îşi conservă cu asiduitate statutul de marionetă, de individ lipsit de idealuri. Universul dramatic al lui Caragiale se „înfruptă" din realitatea cotidiană: politicieni demagogi şi ambiţioşi, exploatatori ai naivităţii colective; corupţia, imoralitatea, fanfaronada şi stupiditatea coexistă, definind o societate decăzută şi

Scanned with OKEN Scanner

sfâşiată de forme fără fond. Perceput astăzi ca „spirit modern" ce prefigurează „teatrul absurdului" (B. Elvin), I. L. Caragiale este considerat, încă din epocă, „un mare vizionar" (Titu Maiorescu), atrăgându-se atenţia asupra mesajului din perspectiva tragică.

În cadrul comediografiei caragialiene, evoluţia diegezei este generată de pasiune politică, cea mai elocventă în acest sens fiind piesa *O scrisoare pierdută*, a cărei premieră s-a jucat în anul 1884. Concentrată în patru acte, comedia critică moravurile politice, aducând pe aceeaşi scenă a vieţii ambiţioşii stăpâniţi de dorinţa apărării poziţiei sociale. Potrivit tiparului clasicizat al comediei antice, personajele întruchipează defecte umane evidenţiate prin apelul scriitorului la comicul de caracter, modalitate specifică de caracterizare a personajelor într-un text dramatic – specia comedie. Eroii comediei, deci şi caragialeşti, reprezintă rezultatul unui amplu proces de abstractizare a viciilor omeneşti, pe care cititorul (spectatorul) le identifică în personajele care devin simboluri alegorice ale acestora.

P. Constantinescu stabileşte clasele tipologice în care se încadrează eroii caragialeşti: „încornoratul" (Zaharia Trahanache), junele-prim (Ştefan Tipătescu), cocheta adulterină (Zoe), politicianul demagog (Nae Caţavencu, Farfuridi), servitorul (Ghiţă Pristanda), cetăţeanul alegător (Cetăţeanul turmentat), raisonneur- ul (Brânzovenescu). Clasificarea caracterologică anterioară pune în lumină procedeul folosit: îngroşarea, până la grotesc, uneori, a trăsăturilor definitorii ale personajelor pentru că viziunea autorului este caricaturală, deci hiperbolizatoare. Scopul exagerării acestor tare morale este taumaturgic: Caragiale găseşte astfel o cale de vindecare a trupului bolnav al societăţii – critica socială negativă.

Întreaga acţiune a comediei *O scrisoare pierdută* este dominată de firea voluntară a Zoei; personaj principal al diegezei, alături de soţ (Zaharia Trahanache), de amant (Ştefan Tipătescu), dar şi de rivalul politic (Nae Caţavencu), Zoe trăieşte drama iminenţei „compromiterii" sociale. Însuşi statutul fixat Zoei, de către dramaturg, în preambulul piesei – „soţia celui de sus" – este edificator prin ironia conţinută. Nevastă a lui Zaharia Trahanache („prezidentul" atâtor „comitete" şi „comiţii"), omnipotent om politic al judeţului, Zoe aparţine societăţii burgheze provinciale şi parvenite. Cochetă şi mult prea tânără pentru „venerabilul" Trahanache, căruia i se adresează respectuos cu apelativul „nene", Zoe nu acceptă resemnarea într-o căsnicie monotonă, dedicându-se unei aventuri extraconjugale cu prefectul judeţului, junele-prim Ştefan Tipătescu. Liniştita trinitate (Zaharia-Zoe-Tipătescu) este tulburată de ameninţarea demascării infidelităţii Zoei, prin publicarea scrisorii de amor trimise de Tipătescu,dar pierdute de către Zoe. Cel care plănuieşte şantajul este ambiţiosul Nae Caţavencu, avid de funcţii politice. Titlul piesei avertizează cititorul asupra intrigii subiectului: întreaga acţiune a personajelor se concretizează în vederea recuperării sau a păstrării biletului de amor. Aceasta este modalitatea de parvenire socială şi ascensiune politică (în cazul lui Caţavencu, posesor efemer al scrisorii) sau de

Scanned with OKEN Scanner

menţinere a unei imagini sociale neştirbite (în situaţia revenirii epistolei la „adrisant", Zoe). Intriga se inserează practic desfăşurării acţiunii cu care debutează textul, Caragiale introducând treptat elementele care conturează conflictul dintre personaje. Avertizat de către Pristanda că Nae Caţavencu este sigur pe susţinerea politică a lui Trahanache, prefectul află de la soţul amantei sale sursa siguranţei lui Caţavencu: „docomentul" e scrisoarea de amor al cărei conţinut Zaharia Trahanache îl cunoaşte „pe dinafară". Scena în care Zoe îşi face apariţia reprezintă şi debutul unei lupte disperate a femeii de recuperare a preţiosului document în care angrenează pe soţ, amant, pe omniprezentul Pristanda, pe toţi dirijându-i şi la toţi dictându-le în vederea atingerii interesului personal. „Nenorocirea" de care se plânge Zoe este de sorginte pasională, nefiind generată de conştiinţa imoralităţii ei sau de posibilitatea despărţirii definitive de soţ ori amant. Periclitarea imaginii publice, dezonoarea, raportate la sistemul convenienţelor sociale, sunt originea spaimei căreia îi cade pradă Zoe. Aproape la fel de înfricoşat este Tipătescu, prefectul reacţionând impulsiv şi trimiţându-şi subalternul (la rugămintea Zoei) să-l anihileze pe Caţavencu. Singurul care rămâne calm în această cavalcadă agitaţională este „neica" Trahanache, căruia experienţa în viaţă şi politică îi dau dreptul să găsească o contraofensivă. Zoe continuă să rămână în centrul întâmplărilor, cu un soţ care preferă să creadă în loialitatea ei conjugală şi în prietenia devotată a lui Tipătescu. De fapt, Zaharia Trahanache adoptă masca ramolitului şi a ticăitului, pentru că astfel „venerabilul" are şansa să câştige timp pentru a-şi contracara adversarul, scop pe care îl şi atinge pentru că intră în posesia poliţei falsificate de către Caţavencu, răspunzându-i, aşadar, cu un contraşantaj: Zoe, însă, nu are încredere în tertipurile soţului, încercând şi reuşind, parţial, să-l convingă pe Trahanache, dar şi pe Tipatescu, să-l susţină pe Caţavencu drept candidat la deputăţie. Evenimentele iau o turnură spectaculoasă când, de la „centru", soseşte „depeşa" prin care se cere numirea lui Agamemnon Dandanache. Zoe este distrusă, mai ales că nici ideea contraşantajului nu-i surâdea, atâta timp cât Caţavencu nu aflase de poliţa ajunsă în mâinile lui Trahanache. Ulterior secvenţei punctului culminant (numirea lui Dandanache şi bătaia de la primărie), tensiunea dramatică se amplifică în ultimul act. Zoe este în pragul isteriei pentru că, mai întâi, Caţavencu se lasă aşteptat, apoi soseşte ca să-i mărturisească pierderea scrisorii. Criza se termină în momentul returnării biletului de amor „adrisantului"; în deznodământ, Cetăţeanul turmentat, primul care intrase în posesia scrisorii, o recâştigă aducându-i-o Zoei, care devine deodată veselă şi generoasă inclusiv faţă de Caţavencu.

„Înverşunat detractor" (I. Negoiţescu) al regimului liberal constituţional, Caragiale îşi concepe comedia pornind de la realitatea politică a vremii sale: revizuirea Constituţiei din 1883 şi disputa dintre facţiunile Partidului Liberal – cea radicală a lui C. A. Rosetti (simbolizat, în piesă, de Caţavencu) şi cea moderată a lui I.C. Brătianu (întruchipat de Farfuridi). Într-o lume a bărbaţilor avizi de putere socială şi politică, Zoe (singurul personaj feminin din această comedie) îi întrece pe toţi în ambiţii politice. Guvernând judeţul prin soţ şi amant, Zoe este conştientă

Scanned with OKEN Scanner

că tinereţea şi cochetăria ei reprezintă instrumentele necesare în manipularea bărbaţilor din jur. Încadrată tipologic în „rama" cochetei-adulterine, Zoe se distanţează net de celelalte personaje feminine ale teatrului caragialian. Nu e nici naivă (ca Ziţa), nici patetică (asemenea Vetei), nici mahalagioaică (precum Miţa Baston), dar „împrumută" din aceste atitudini feminine atunci când interesul ei o cere; Şerban Cioculescu intuieşte esenţa personajului: „pasiunea absorbantă nu e amorul, ci dorinţa de a domina, pe plan social, de a fi mereu adorată pentru frumuseţea şi mai ales pentru poziţia ei socială". Într-o epocă în care femeile nu aveau dreptul de a face politică, ca atare, nici de a vota, Zoe hotărăşte destinul politic al capitalei de judeţ: puterea deţinută de Trahanache sau de Tipătescu este, în realitate, a ei.

Cu o forţă de persuasiune impresionantă, Zoe influenţează viaţa politică, stabilind candidaţii proprii, şi luptând chiar cu susţinătorii ei, dacă e cazul. Impunându-şi în societate o imagine sobră, o apariţie distinsă, Zoe nu acceptă ca statutul ei social să fie compromis. Acest adevăr îl cunoaşte şi Caţavencu, mizând pe teama Zoei de a nu fi dezonorată şi pe protejarea ei, în acest sens, de către soţ şi amant; când îi comunică lui Trahanache teribilul conţinut al scrisorii, Caţavencu accentuează imoralitatea femeii, în timp ce îi cere „un sprijin pe lângă amabilul în chestiune", convins fiind că femeia va face tot posibilul să se salveze. Iar Zoe are inteligenţa necesară pentru a-şi atinge scopul: uzează de armele tipic feminine punând în practică tot arsenalul disponibil, de la leşinuri bruşte, la plâns convulsiv şi ameninţări cu sinuciderea ori cu lupta contra tuturor.

Intrând ca adulterină în schema clasică a triunghiului conjugal, Zoe se integrează unei „familii îmbunătăţite" (Mircea Iorgulescu), în care amantul şi soţul trăiesc fericiţi în posesiunea comună a „coanei Joiţica". Zaharia Trahanache este îndeajuns de diplomat încât să nu recunoască făţiş infidelitatea Zoei pentru că ar fi stricat prietenia cu Tipătescu, ceea ce ar fi dăunat echilibrului politic. Tipătescu se mulţumeşte cu seducerea Zoei, prin care îi este şi asigurată poziţia socială. Armonia domestică a acestei colaborări erotico-politice este tulburată de ambiţia lui Caţavencu care-şi declară principiul machiavelic: „Scopul scuză mijloacele". Din momentul în care află că a devenit obiectul şantajului, femeia se transformă într-o fiinţă vulnerabilă care cere protecţie. Sub travestiul acestei slăbiciuni feminine se ascunde, însă, o abilitate extraordinară de a-i manipula, în continuare, pe bărbaţi: în scena primei ei apariţii imploră mila amantului, repetând (sub aparenţa şocului emoţional) „sunt nenorocită, Fănică". În aceeaşi scenă, însă, fermitatea femeii rămâne intactă: deja luase decizia de a-l trimite pe Pristanda să cumpere scrisoarea „cu orice preţ". Acelaşi teatru, încă şi mai regizat, îl joacă în faţa soţului: la prima întâlnire cu Trahanache după deconspirarea conţinutului scrisorii, Zoe leşină strigând rugător „Nene! nene!". Apelativul folosit de Zoe în adresarea către Zaharia Trahanache se doreşte a fi o dovadă de respect care contrastează comic cu imoralitatea soţiei. Trahanache, însă, îi răspunde afectuos, continuând acelaşi teatru, jucat şi de Zoe, al unei onestităţi conjugale desăvârşite. Micile ironii la adresa infidelităţii soţiei scapără, uneori, din cuvintele lui

Scanned with OKEN Scanner

Trahanache, dar acestea poartă amprenta înţelegerii înţelepte a realităţii: „pentru mine să vie cineva să bănuiască pe Joiţica, ori pe amicul Fănică, totuna e... E un om cu care nu trăiesc de ieri de alaltăieri, trăiesc de opt ani, o jumătate de an după ce m-am însurat a doua oară. De opt ani trăim împreună ca fraţii [...]". Scena VI a actului II, cu Zoe şi Tipătescu protagonişti, prilejuieşte din nou mostre de criză lacrimogenă din partea femeii. Acuzată de „lipsă de judecată" şi neglijenţă de către Tipătescu, Zoe, plângând, îşi recunoaşte spăşită vina („Judecă-mă, Fănică, judecă-mă... (Plânge)"), dar îi cere amantului să o salveze, susţinându-l pe Caţavencu, în caz contrar „Cum or să smulgă toţi gazeta, cum or să mă sfâşie, cum or să râză!... [...] Ce vuiet! Ce scandal! ce cronică infernală! [...] să mor dacă voieşti... pentru că după asta nu o să mai pot trăi". Impresionat de durerea Zoei, Fănică îi propune o fugă romantică, deşi efuziunea sentimentală a prefectului este brusc stopată de o Zoe care îşi revendică dreptul la poziţia socială, prin soţ şi amant: „Eşti nebun? dar Zaharia? dar poziţia ta?". Invocând ruşinea de care s-ar acoperi, Zoe se vede nevoită a lupta cu ezitarea lui Tipătescu; obosită să joace rolul unei vulnerabile, femeii îi revine deodată întreaga energie: „şi cu tine am să mă lupt din toate puterile, cu tine, om ingrat şi fără inimă". Devenit dintr-odată „piedica cea mai grea" în calea războiului purtat de Zoe, Tipătescu se află acum în faţa unei Zoe care preia, declarat şi autoritar, controlul situaţiei: „îl sprijin eu, îl aleg eu... [...]. Eu sunt pentru Caţavencu, bărbatul meu cu toate voturile lui trebuie să fie pentru Caţavencu. În sfârşit, cine luptă cu Caţavencu luptă cu mine...". Un singur clişeu lingvistic are Zoe: „Sunt hotărâtă", or fermitatea ei se dezvoltă acum ca atribut al versatilităţii: nu principiile politice sau sentimentele de dragoste îi dictează deciziile, pentru că Zoe cunoaşte iubirea doar în două variante, iubirea de sine şi de putere. Când îşi simte în pericol imaginea şi statutul social se transformă într-o forţă inexpugnabilă. Impunându-şi decisiv hotărârea, Zoe îl îngenunchează pe Tipătescu: „În sfârşit, dacă vrei tu... fie!...". Pe de altă parte, Caţavencu recunoaşte superioritatea Zoei asupra tuturor: „Coana Joiţica, mai cuminte ca toţi, mă cheamă, şi eu, politicos, iată-mă, gata să-i sărut mâna cu respect... Mă rog, n-ai ce face: mâna care-ţi dă mandatul!"

Calmată de acordul lui Tipătescu, Zoei i se „înfierbântă imaginaţia" (Ş. Cioculescu) din nou, când (după numirea lui Dandanache) nu reuşeşte să-l găsească pe Caţavencu. Sigură pe răzbunarea acestuia, îl transformă pe Caţavencu într-un „monstru" terifiant care o duce în pragul nebuniei: „Ce strângere continuă de inimă! ce frică! ce tortură!... [...] mişelul, care s-a ascuns şi ne pândeşte din întuneric [...]". Ca disperarea Zoei să aibă o bază şi mai solidă, Caragiale apelează la comicul de situaţie, în speţă cultivarea coincidenţei: scrisoarea, datorită căreia este numit Dandanache, este tot un instrument de şantaj al unui triunghi amoros „de la centru". Oripilată de gestul lui Dandanache, Zoe nu-şi permite decât scurte maliţiozităţi la adresa acestuia, conştientă că trebuie să-i cultive încrederea, ca viitor aliat politic. Când Caţavencu îi mărturiseşte distrus că a pierdut scrisoarea, în Zoe alternează răzbunarea cu disperarea: „A! eşti un om pierdut! [...] acuma te arestez eu şi n-ai să scapi decât atunci când mi-oi găsi scrisoarea...". Recuperarea

Scanned with OKEN Scanner

scrisorii de la Cetăţeanul turmentat produce efuziuni de recunoştinţă din partea Zoei pentru cel căruia odinioară îi arătase doar dezgust: „eşti un om admirabil, fără pereche [...] recunoştinţa mea". Scenele finale ale ultimului act aduc în prim-plan o Zoe demnă şi altruistă, care invocă pedeapsa divină pentru cel care i-a voit răul: „Eu sunt o femeie bună... am să ţi-o dovedesc. Acum sunt fericită...". Rugată anterior de Tipătescu să fie „bărbată", Zoe preia, fără menajamente, rolul de lider politic comandând tuturor şi renunţând definitiv la teatrul ieftin şi lacrimogen jucat: îi dictează autoritar lui Caţavencu ce are de făcut, iar acesta o ascultă umil, repetând, precum servilul Pristanda, cuvintele imperioase ale Zoei. Faptul că viitorul politic va fi decis tot de Zoe este evident din promisiunea îndreptată spre Caţavencu: „fii zelos, asta nu-i cea din urmă Cameră". Toleranţa Zoei faţă de Caţavencu nu provine dintr-un nobil sentiment al compasiunii creştine, ci din alegerea diplomată a serviciilor lui Caţavencu de pe urma cărora poate beneficia: în lumea coruptibilă şi murdară a politicii, pe care vrea să o conducă, Zoe are nevoie de un aliat perfid precum Caţavencu. Pe partea cealaltă, status-quo-ul dorit rămâne intact: poziţia şi imaginea socială nealterate, ca şi triunghiul amoros impenetrabil.

Modalităţile de caracterizare utilizate de către scriitor în conturarea profilului moral al Zoei sunt variate. Didascaliile ce o au în vedere pe Zoe surprind, în mod direct şi ironic, parada patetică a femeii ce caută, cu orice preţ, să-şi impresioneze protectorii masculini pentru a o susţine: „Zoe *(începând să se jelească şi căzându-i ca leşinată în braţe)"*, „Zoe *(înecată)"*, „Zoe *(zdrobită)"*, „Zoe *(dezolată)"* etc. Voluntarismul, ca trăsătură morală dominantă a Zoei, este relevat de către dramaturg în aceeaşi manieră directă a indicaţiilor scenice, prin care este descrisă autentica Zoe: „(cu *energie crescândă)"*, *„(hotărâtă)"*, *„(triumfătoare)"*. Ambiţia nelimitată a personajului care acumulează, în fapt, mai degrabă forţa decizională a unui bărbat („Zoe, fii bărbată" îi cere Tipătescu) este evidenţiată sugestiv şi prin comicul onomastic: provenind din substantivul grecesc „zoe" (viaţă), numele protagonistei antrenează conotaţiile energiei şi dorinţei de a izbândi în ceea ce-şi propune; faptul că este o femeie conştientă de triumful seducerii bărbaţilor este dat, probabil, tot de conţinutul onomastic(in limba ebraică, Zoe este numele Evei). Modalitate indirectă de caracterizare, comicul onomastic devine mai pregnant, în cazul Zoei, prin utilizarea de către personaje a apelativului diminutival şi popular abreviat „coana Joiţica" ce o plasează, discret, în categoria femeilor de moravuri uşoare. Cele mai concludente mijloace de realizare a caracterizării indirecte rămân, însă, comportamentul şi dialogul, prin prisma relaţiilor cu celelalte personaje: autoritară, la început, doar cu Pristanda („Du-te degrabă, într-un suflet, şi să nu vii fără Caţavencu"), în timp ce cu Tipătescu şi Trahanache joacă rolul unei neajutorate („Sunt nenorocită, Fănică"), treptat, Zoe îşi aruncă masca femeii vulnerabile, adoptând tonul imperativ; pronumele personal „eu" devine obsesiv în discursul Zoei, demonstrând că pentru ea nimic nu contează decât imaginea, reputaţia proprie: „eu, care voi să scap, îl sprijin eu, îl aleg eu...". Aceeaşi

Scanned with OKEN Scanner

autoritate absolută o manifestă, în final, faţă de Caţavencu, în momentul în care scrisoarea îi revine în posesie; acum, Zoe îmbină maliţiozitatea cu asprimea, toleranţa cu umilirea ex-şantajistului care se transformă într-un „Pristanda" perfect: „Zoe (râzând): Scoală-te, eşti bărbat, nu ţi-e ruşine! [...] D-ta o să prezidezi banchetul popular din grădina primăriei... Caţavencu: Prezidez... Zoe: O să chefuieşti cu poporul... Caţavencu: Chefuiesc [...] Zoe: Ne-am înţeles? Caţavencu: Da". Smerit, dar plin de speranţă, dată fiind promisiunea Zoei („fii zelos, asta nu-i cea din urmă Cameră!"), Caţavencu o caracterizează direct: „Madam, madam Trahanache, eşti un înger...". Aprecierile personajelor, ca modalitate de caracterizare directă a Zoei, sunt, însă, cu puternic conţinut ironic: pentru Farfuridi, Zoe este „respectabila madam Trahanache", în condiţiile în care aceasta este văzută ieşind de la rivalul politic, Caţavencu; pentru propriul soţ, Zoe este prea „simţitoare" şi trebuie ferită de repercusiunile psihice ale şantajului; Cetăţeanul turmentat o etichetează bonom „damă bună", conotaţiile epitetului angajând, din nou, imoralitatea femeii.

Personaje jucând într-un derizoriu „theatrum mundi", eroii caragialeşti alcătuiesc un caleidoscop de figuri şocant de absurde prin bufoneria existenţială pe care o practică. Chiar dacă procedeul lui Caragiale este caricatura, sursa de inspiraţie este reală: societatea umană decăzută şi derutată. Intenţia comicului caragialian nu a depăşit limitele verosimilului prin crearea personajelor sale care generează ilaritatea cititorului tocmai pentru că sunt credibile în viciile lor. Nicicând vindecabile, pentru că definesc natura umană dintotdeauna, tarele omeneşti devin obiectivul criticii sarcastice şi al râsului moralizator; însă, la Caragiale, „pulverizarea personalităţii" umane, de care vorbea Eugen Ionescu, devine premisa melancoliei (Tudor Vianu), a hipersensibilităţii dramaturgului care a receptat viaţa societăţii comic, dar şi tragic simultan. **(S. Z.)**

O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale – relaţia dintre două personaje

Dacă în limba latină *persona* desemna „mască de teatru", mai târziu „rol", personajele literare „sunt oamenii, transfiguraţi artistic", „implicaţi în acţiunea relatată", „reflectând procesul de adâncire a cunoaşterii psihologiei omului" (*Dicţionar de termeni literari*). În operele dramatice personajele sunt caracterizate în mod variat, la modalităţile cunoscute adăugându-se şi indicaţiile scenice.

Comedia de moravuri *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale prezintă o tipologie variată, ce evidenţiază, în mod satiric, tarele sociale şi politice de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Microuniversul dramatic realizat de autor sintetizează, în mod cert, moravurile societăţii româneşti din vremea sa; pierderea unei scrisori de amor – o chestiune amoroasă privată – declanşează o întreagă maşinărie politică, bazată pe coincidenţe comice (atât Nae Caţavencu cât şi Dandanache intră în posesia unui bilet compromiţător pe care îl vor transforma în

Scanned with OKEN Scanner

armă de şantaj politic; dacă însă Caţavencu este gata să returneze dovada odată cu alegerea sa, Dandanache o păstrează şi pentru alte ocazii).

Acţiunea comediei se desfăşoară într-un orăşel de munte, capitală de judeţ, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în plină campanie electorală. Zoe, soţia lui Zaharia Trahanache, important om politic, pierde o scrisoare de amor de la amantul ei, Ştefan Tipătescu, prefectul judeţului. Biletul compromiţător este găsit de Cetăţeanul turmentat, de la care îl sustrage Nae Caţavencu, şeful opoziţiei locale şi directorul ziarului „Răcnetul Carpaţilor". Aspirant la deputăţie, acesta apelează la şantajul politic, determinându-i pe Zoe şi pe Tipătescu să-l susţină în alegeri. Dar „de la centru" soseşte ordinul de a sprijini candidatura lui Agamiţă Dandanache; la rândul lui, Trahanache găseşte poliţele falsificate de Caţavencu. El pierde scrisoarea în timpul adunării electorale şi, în consecinţă, aceasta este recuperată de Cetăţeanul turmentat care o înmânează coanei Joiţica. Dandanache va câştiga alegerile, cu sprijinul nemijlocit al lui Trahanache, iar Caţavencu va conduce manifestaţia în cinstea alesului.

Relaţiile dintre personajele comediei au rolul de a evidenţia trăsăturile acestora, marcând, o dată în plus, diferenţa dintre ceea ce sunt acestea şi ceea ce vor să pară. Elocventă în acest caz este relaţia dintre Zoe Trahanache şi Ştefan Tipătescu. Căsătorită cu mult mai vârstnicul Zaharia, Zoe obţine în urma acestui mariaj o situaţie materială înfloritoare, dar şi onorabilitate. Mai emancipată decât Efimiţa, Zoe se vrea împlinită şi în amor, asemenea Vetei şi Ziţei dar, spre deosebire de acestea, coana Joiţica, fire voluntară şi orgolioasă, trece peste sentimentele celorlalţi cu un singur scop – acela de a păstra aparenţa respectabilităţii. Aflând că scrisoarea se află în mâinile lui Caţavencu, Zoe este „dezolată", cu toate că soţul ei „nu crede" în autenticitatea biletului de amor. Sfătuindu-se cu Tipătescu, aceasta consideră, sfidând ierarhia socială, că Pristanda i-ar putea ajuta. „Fănică... când a plecat Ghiţă l-am chemat dincolo [...]. I-am spus tot, numai el ne poate scăpa". Umilul funcţionar, aparent docil şi naiv, devine confident al celor doi, omul care poate rezolva conflictul cu metode specifice funcţiei.

Iniţial, Zoe şi Tipătescu par să formeze un cuplu guvernat de iubire şi care luptă să înlăture pericolul iminent. Dar, în timp ce femeia ar pactiza cu duşmanul, dispusă să-l susţină în alegeri, prefectul consideră că adversarul său politic trebuie nimicit: „Lupta este disperată. Vrea să ne omoare, trebuie să-l omorâm...". De aceea arestarea lui Caţavencu („ordin verbal de la conul Fănică.") este dezaprobată de Zoe care gândeşte în termeni politici, asemenea unui şef de partid („Ce o să zică la Bucureşti guvernul, când o afla că aţi violat domiciliul lui Caţavencu şi l-aţi arestat în ajunul alegerilor...?"), dar pare şi îngrijorată de soarta iubitului ei („Cum o să mai poată rămâne Fănică, prefect?"). De altfel, Zoe a decis: „Fănică... trebuie să se învoiască... trebuie...". Cearta dintre Tipătescu şi Zoe evidenţiază deosebirea dintre aceştia: prefectul o admonestează în termeni duri („Pentru nerozia care ai făcut-o tu din neglijenţă"), dar soluţia pe care o propune („Să fugim împreună...") arată că o iubeşte în mod cert pe soţia lui

Scanned with OKEN Scanner

Trahanache, de vreme ce este gata să renunţe la poziţie şi la funcţie pentru ea. Zoe, care crede că lupta electorală nu înseamnă altceva decât „nimicurile tale politice", recurge la şantajul sentimental, ameninţându-şi iubitul că se va sinucide: „Să mor cu siguranţa că opt ani de zile m-ai amăgit în fiecare minută, că nu, m-ai iubit niciodată... niciodată... niciodată..."; această frază este rostită în circumstanţele în care madam Trahanache îl invitase deja pe Caţavencu acasă la Tipătescu: „Da, sunt hotărâtă, şi trebuie să biruiesc tot, şi pe tine... aşa de hotărâtă sunt, încât adineaori am poruncit lui Ghiţă să meargă să dea drumul lui Caţavencu şi să-l poftească aici din partea mea.". Ulterior, în altercaţia dintre cei doi bărbaţi, Zoe intervine, lucidă şi sigură pe sine, dojenitoare pentru unul („Fănică, ai înnebunit?"), afabilă şi prevenitoare cu celălalt („Domnule Caţavencu cer scuze eu, pentru momentul de iuţeală care l-a făcut pe Fănică să uite..."), ca, în cele din urmă, să-şi afirme autoritatea în partid („Ei, eu te aleg, eu şi cu bărbatul meu; mie să-mi dai scrisoarea..."), dar şi în relaţia ei sentimentală („Fănică! Fănică! hotărăşte-te! Poţi fi tu duşmanul liniştii mele?...").

Armonia cuplului se restabileşte în momentul când Trahanache le arată „girurile" cu care Caţavencu „a ridicat cinci mii de lei de la Soţietate", fiindcă cei doi se simt din nou siguri pe situaţie şi invulnerabili („Suntem scăpaţi!"). După adunarea electorală, când s-a anunţat candidatura lui Dandanache, Nae Caţavencu dispare fiindcă pierduse scrisoarea, aspect pe care cei doi nu-l cunosc, fapt ce sporeşte îngrijorarea Zoei, dar dă speranţe lui Fănică.

Apariţia lui Dandanache şi discuţia cu cei doi evidenţiază nepotrivirea dintre Zoe şi Trahanache: Tipătescu este luat drept soţul Joiţichii pentru că este mai apropiat de vârsta acesteia („Şi domnul? Bărbatul dumneaei?"). Prefectul acordă candidatului de la centru toată încrederea sa („E simplu, dar îl prefer, cel puţin e onest, nu e un mişel!"); dezamăgirea celor doi este cu atât mai mare, cu cât realizează că, uzând de aceleaşi mijloace, Dandanache păstrează scrisoarea („S-ar putea să fac aşa prostie? Mai trebuie s-altă dată..."). Ignorând faptul că a încălcat el însuşi normele morale, prefectul îl judecă dezgustat pe Agamiţă („Iaca pentru cine sacrific de atâta vreme liniştea mea şi a femeii pe care o iubesc...").

În scena V din actul IV Zoe trăieşte incertitudinea şi panica de a nu şti ce s-a întâmplat cu Nae Caţavencu, motiv pentru care adjectivul „nebună" sau verbul „a înnebuni" apar frecvent în text („înnebunesc de frică", Tipătescu îi spune „eşti nebună" etc.). Trimis de Pristanda la telegraf, Tipătescu îi sărută mâna Joiţichii, afirmând încurajator: „Zoe, fii cuminte! Nu suntem pierduţi; n-ai grijă;...". La rândul ei, femeia constată retoric: „cum pot să iubesc pe omul ăsta!", frază ce nu marchează un sentiment real şi profund, ci o stare, o dispoziţie de moment. De altfel, părerea despre sine se observă în momentul în care îl dojeneşte pe Caţavencu plină de „dignitate": „Eşti un om rău [...] Eu sunt o femeie bună [...] Nu ţi-a ajutat Dumnezeu, pentru că eşti rău; şi pentru că eu voi să-mi ajute totdeauna, am să fiu bună ca şi acuma". După momentul de bucurie intensă de a fi intrat în posesia biletului de amor (autorul notează în didascalii: „şade pe scaun, scoate scrisoarea, o sărută"), aceasta redevine stăpână pe sine şi exclamă: „A!...

Scanned with OKEN Scanner

mi-a trecut...” marcând sfârşitul temerilor sale nu de a-şi pierde amantul, ci poziţia socială, sigură şi respectabilă.

Finalul comediei adună toate personajele, implicit triunghiul conjugal, condiţii în care replica lui Trahanache devine plină de înţelesuri pentru spectator: „Eu n-am prefect! Eu am prieten! În sănătatea lui Fănică! Să trăiască pentru fericirea prietenilor lui! ”.

Observând evoluţia celor două personaje (Zoe şi Tipătescu), se poate constata fineţea şi subtilitatea cu care comediograful le-a conturat, apelând la variate modalităţi de caracterizare. **(R. M. B.)**

Scanned with OKEN Scanner

B. DRAMA

Act veneţian de Camil Petrescu – Subiectul

Evenimentele din drama ***Act veneţian*** de Camil Petrescu au loc la Veneţia, în ultimii ei ani de republică independentă, mai precis, în secolul al XVIII-lea. Primele scene ale dramei îl înfăţişează pe protagonist, Pietro Gralla, pregătind o confruntare navală cu piraţii. Fost corsar, devenit comandant al flotei veneţiene prin merite de natură militară, Pietro plănuieşte dispunerea navelor în timpul bătăliei şi, în demersul său strategic, o are alături pe soţia sa, Alta. Fostă actriţă, Alta îl cunoscuse pe Pietro la un bal şi recunoaşte că viaţa ei alături de acesta a determinat-o să înţeleagă lumea mai profund.

La Gralla vine Marcello Mariani, nobil veneţian, numit comandant al fregatei „Velocita" datorită originii sale sociale. Întâlnirea este umilitoare pentru tânărul aristocrat, Pietro îl dispreţuieşte, socotindu-l expresia degenerescenţei Veneţiei de la acea vreme. Într-un dialog cu Cellino, Gralla enumeră plăcerile vieţii vitejeşti, ale dorinţei de a cuceri spaţii îndepărtate sau domenii nebănuite. Contele meditează asupra condiţiei femeii şi asupra iubirii, criticând moravurile epocii.

În finalul primului act, Alta îl vede pe Cellino şi pare tulburată de prezenţa acestuia; soţia lui Gralla îi cere servitoarei să-i fixeze o întâlnire cu tânărul nobil Mariani.

Alta şi Cellino se întâlnesc într-un turn izolat, pe mare. În ochii fostului ei iubit femeia pare schimbată; cei doi nu pot comunica, el este frivol, ea meditativă. Alta îi aminteşte lui Cellino, la zece ani de la trecerea evenimentelor, împrejurările în care el o abandonase şi evocă suferinţele prin care a trecut: deşi era fiică de magistrat, a decăzut teribil după ce a fost părăsită de Cellino şi abia în urma unor eforturi de ani a reuşit să se ridice. Frumoasa femeie pare să continue să-l iubească pe Cellino, în pofida nefericirii trecute. În acest moment al piesei, Pietro Gralla soseşte la chioşcul izolat după ce fusese destituit din funcţia de comandant al flotei, întrucât arătase, pe un ton categoric, situaţia dezastruoasă în care se aflau corăbiile. Alta îl scoate pe Cellino în afara zidului, pe fereastră. În prezenţa femeii dragi, Gralla caută să se convingă că sentimentul iubirii este cel care dă sens unei vieţi, dar simte aerul vinovat al Altei. Într-o tensionată scenă declarativă, femeia încearcă să-l omoare, cu un pumnal, pe soţul ei.

Rănit grav, Pietro este îngrijit cu devotament de Alta. Toate eforturile ei de a dobândi iertarea sau de a plăti în vreun fel răul făcut sunt privite cu indiferenţă de soţ. Alta este desfiinţată mental de Pietro care consideră că, din punct de vedere moral el nu mai are soţie, este îngrijit de o persoană pricepută, credincioasă misiunii ei, dar nu mai mult. Nici ancheta care urmăreşte elucidarea împrejurărilor în care Gralla a fost rănit nu-i oferă Altei posibilitatea de a-şi ispăşi vina – Pietro o roagă să tăinuiască încercarea de omor.

Scanned with OKEN Scanner

Între timp, Nicola, slujitorul lui Pietro Gralla, îl căutase pe Cellino zile în şir, fără a-i da de urmă. La un moment dat, tânărul apare schimbat, cu o atitudine demnă, asumându-şi ca model chiar pe cel care îl mustrase cu severitate anterior. Cei doi bărbaţi o ignoră în dialogul lor pe Alta care suferă cumplit. Rolurile de maestru şi învăţăcel se schimbă: dacă în domeniul armelor Pietro fusese modelul lui Cellino, în cunoaşterea femeilor, situaţia se inversează. În finalul dramei Pietro părăseşte Veneţia şi implicit pe Alta. **(C.C.)**

Drama – *Act veneţian* de Camil Petrescu

Drama se poate defini ca o „piesă de teatru în care un conţinut serios, uneori tragic, este prezentat într-o formă familiară, chiar comică, cuprinzând orice fel de personaje, sentimente, tonalităţi, spectatorul trecând de la lacrimi la râs" *(Dicţionar de termeni literari,* coord. Al. Săndulescu).

Subiectul dramei se metamorfozează în acţiune reprezentată scenic, cu rolul de a transmite mesajul artistic al autorului. Subiectul se poate constitui pe o structură clasică, urmărind momentele specifice, sau poate avea o structură modernă, în care se neglijează aspectul cronologic ori linearitatea. În aceste condiţii, acţiunea se desfăşoară în faţa spectatorilor, într-un timp şi într-un spaţiu limitat, iar *conflictul* dramatic are diverse forme, conform speciei, evoluţiei subiectului şi finalităţii acestuia. Textul dramatic însumează şi *didascaliile,* indicaţii scenice raportate la decor, lumini, mişcare, mimică, gestică etc. Drama este structurată, de obicei, în acte, tablouri şi scene.

Drama românească a evoluat începând cu secolul al XIX-lea, de la încercări obscure, la reuşitele lui V. Alecsandri *(Despot- Vodă,* 1879), Bogdan Petriceicu Hasdeu *(Răzvan şi Vidra,* 1867), şi Barbu Ştefănescu Delavrancea. Perioada interbelică este cea care oferă valori dramatice deosebite prin creaţiile lui Camil Petrescu, Lucian Blaga, Adrian Maniu, Vasile Voiculescu sau Mihail Sebastian.

Teatrul de după 1944 impune nume noi în drama românească; alături de Marin Sorescu s-a consacrat şi Ion Băieşu, cunoscut, din păcate, mai ales ca autor de comedii.

Camil Petrescu este un caz unic în literatura română, în sensul că ideile sale teoretice se regăsesc într-un tot armonios, fie în romane, fie în drame, aspect surprins în mod sintetic de Ov. S. Crohmălniceanu: „Opera lui Camil Petrescu, oricât de variată ar părea la prima vedere, prezintă o excepţională unitate sub trei aspecte: a problematicii, a spiritului polemic în care e scrisă şi a facturii artistice" *(Literatura română între cele două războaie mondiale).* Bun cunoscător al lui Bergson şi Husserl, dramaturgul în discuţie îşi afirmă nevoia de absolut prin toţi eroii săi: Gelu Ruscanu năzuieşte spre dreptatea absolută, Andrei Pietraru speră într-o iubire veşnică, în timp ce Pietro Gralla vede în soţia sa, Alta, idealul de iubire. În aceeaşi pleiadă se înscriu Danton, dar şi eroii romanelor sale, Ladima şi Gheorghidiu. În fond, toţi sunt dominaţi de idealuri utopice, de modele ireale, proprii oamenilor superiori.

Scanned with OKEN Scanner

Se poate afirma că piesa de teatru *Act veneţian* dezvoltă o frază a lui Camil Petrescu: „Drama unui personaj de teatru este chiar viaţa lui. Restul e neant." (apud Marian Popa – *Camil Petrescu).* Piesa, scrisă într-un act în 1919, va căpăta forma finală, în trei acte, în 1945-1946, iar acţiunea plasată iniţial în spaţiul românesc, va fi transpusă în Veneţia secolului al XVIII-lea, într-o epocă de exces şi decadenţă, când republica îşi trăia ultimele zile.

Subiectul acestei creaţii dramatice are nevoie de câteva personaje, căci autorul este mai puţin interesat de eveniment, lăsându-şi eroii să evolueze în ample monologuri. Evenimentele se desfăşoară într-un *timp* relativ scurt, aproximativ trei săptămâni, într-o Veneţie care preţuieşte petrecerile şi luxul decadent. *Spaţiul* scenic reprezintă „sala cea mare" a palatului Gralla şi „interiorul unui chioşc izolat pe mare". Aşadar, în cazul acestui text relaţiile spaţio-temporale sunt bine precizate.

Pietro Gralla, fost corsar, ajuns proveditor prin merite proprii, trebuie să organizeze o bătălie împotriva turcilor şi a piraţilor. Alta, soţia sa, fiică a unui judecător, cu o existenţă agitată, a fost abandonată de Marcello Mariani pe care nu-l poate uita. Revăzându-l, îl cheamă într-un chioşc mai degrabă pentru a-şi lămuri propriile sentimente, decât pentru a-şi înşela soţul. Gralla este destituit pentru că în consiliul celor zece a arătat starea jalnică a flotei şi se întoarce jignit şi umilit în chioşcul de pe mare. Într-un moment de panică Alta îl înjunghie. Urmarea acestei întâmplări este nebănuită: tânăra i se devotează, Cellino s-ar vrea ucenicul lui Gralla, în timp ce acesta din urmă îi dă dreptate lui Mariani, pregătindu-se de o călătorie care i-ar putea aduce propria clarificare.

Conflictul dramatic se conturează de la început şi pare să rămână în sfera eticului: familia Gralla participă la reuniuni serioase, cu intelectuali adevăraţi, se îmbracă sobru, în timp ce toată aristocraţia veneţiană se întrece în baluri, afişând cu ostentaţie un comportament libertin. Pietro Gralla este marcat atât de trădarea consiliului şi a bunului său prieten Elmo, cât şi de Alta. De fapt, conflictul interior porneşte de la propriile-i principii şi reprezentări, atât în plan social şi moral, cât şi erotic, în totală neconcordanţă cu realitatea. Idealurile sale se prăbuşesc unul după altul, fără să-i aducă o clarificare cu sine şi cu ceilalţi. Singurul care-l susţine necondiţionat rămâne servitorul său, Nicola.

De fapt, numai Marcello Mariani, cuceritorul superficial şi lipsit de inimă, îşi găseşte un model de onoare în Gralla.

După cum s-a mai menţionat, personajele dramei sunt puţine, trăindu-şi cu intensitate devenirea. Proveditorele Veneţiei, Pietro Gralla, cunoaşte o ascensiune demnă de un personaj romantic: corsar, sclav la galere, cavaler de Malta, cu o sete de cultură remarcabilă, pare să-şi fi găsit liniştea alături de Alta, căreia îi oferă plăcerile spiritului, ignorând viaţa nobilimii veneţiene. Soţia sa accentuează calităţile lui Gralla: „Tu m-ai învăţat să văd lucrurile pe care înainte nu le vedeam. Tu mi-ai descoperit această plăcere de a şti cauzele şi legăturile.".

Sigur pe sine, el pare împlinit pe toate planurile, ceea ce-i dă puterea de a-l ironiza nemilos pe Marcello Mariani: „Cu alte cuvinte dumneata ai titlul, dreptul

Scanned with OKEN Scanner

de a porunci, dreptul de a răsplăti, avantaje de tot soiul, vei avea şi onorurile în caz de biruinţă, dar în luptă nu vei fi cu oamenii dumitale, nu le vei simţi fiorul [.]. Vei fi în ceasul acela fără seamăn, în cine ştie ce alcov". Pentru Gralla, Cellino este „prost ca un păun", căutând plăceri meschine în existenţa lui de cicisbeo: „Legea plăcerii o vreau şi eu, dar mă dezgustă micimea, precaritatea poftelor voastre."

Alături de caracterizarea indirectă, un rol important îl are caracterizarea directă, realizată cu ajutorul didascaliilor sau prin comunicări ale personajelor. De exemplu, Pietro „este un bărbat ca de patruzeci – patruzeci şi cinci de ani, înalt, nas puternic, gura mare, nervozitate bărbătească, impulsiv. Dă o impresie de loialitate, de profundă şi aspră bunătate, poruncitoare". Autodefinindu-se, acesta afirmă cu nostalgie: „Eram foarte tânăr, nu împlinisem treizeci de ani.", sau cu durere „Pricepe: dacă totul se prăbuşeşte în mine azi, nu e pentru că am fost minţit sau înşelat, cum spuneai tu, ci fiindcă m-am înşelat, m-am înşelat singur, înţelegi?". Despre Nicola afirmă: „Uite-te la el.Gol e frumos ca un cal arăpesc şi miroase a ierburi marine."

Singurul personaj care evoluează (în sensul dorit de autor) este Marcello Mariani, nobilul care deţine toate privilegiile numai pentru că s-a născut cu un astfel de statut. Mândru de strămoşii lui, care au adus măreţia Veneţiei, conducător al unui vas pe care nu-l cunoaşte, el deţine însă arta galanteriei, conducându-se după eticheta impusă de nobilime, iar erosul înseamnă pentru acesta un şir de experienţe deoarece: „Eu ştiu că femeia există totuşi pe lume, şi de aceea o caut. Dar mai ştiu că nu e într-o singură fiinţă, ci risipită în toate femeile. Trebuie s-o aduni, luând de la fiecare câte ceva, de la sute din sute de femei". Deşi intimidat de ironia de gheaţă a proveditorului, Cellino va răspunde la chemarea Altei, pe care în trecut o abandonase, consecvent ideii lui despre iubire şi femeie. Totuşi, după încercarea Altei de a-şi ucide soţul, tânărul revine în casa Gralla cu altă optică de viaţă, făcându-şi din Pietro un model demn de urmat: „Dorinţa mea cea mai îndrăzneaţă este să mă primiţi ca pe un tânăr şi ascultător învăţăcel.".

Personajul feminin al piesei este Alta, fiica unui magistrat, părăsită de Cellino, devine actriţă. Alături de Pietro ea descoperă alte plăceri ale vieţii, învaţă să preţuiască sobrietatea, ştiinţa, filosofia. Reîntâlnirea cu Mariani trebuie explicată, în opinia noastră, prin nevoia feminină de a se simţi dorită şi inaccesibilă pentru cel care odinioară o trădase. Alta este culpabilizată de Pietro, dar poate nu culpabilă, deoarece ea îşi afirmă sincer raţiunea de a trăi: „N-am vrut decât să dăruiesc. N-am vrut decât să aduc bucurii.". De altfel, Marian Popa în lucrarea sa *Camil Petrescu* conchide: „Alta este eternul feminin, iubire pură, funcţie variabilă şi localizabilă. Ea este mereu contradictorie, dar sinceră în fiecare dintre actele ei, neconfruntate între ele" (p. 122).

Personajele din *Act veneţian* sunt dinamice, ele vădesc modificări sufleteşti profunde, evoluţii neaşteptate, care marchează *conflictul* dramei. De altfel, în definirea personalităţii lor Camil Petrescu utilizează *didascaliile*, aspect comentat de G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini*

Scanned with OKEN Scanner

până în prezent: „Autorul îşi presară piesele cu note pentru actori şi pentru regizori, cu ideea că cea mai mică greşeală de gust şi de intonaţie distruge drama. Asta plictiseşte pe interpret, mai cu seamă că teatrul trăieşte din mişcările sufleteşti exterioare, nicidecum din infinitezimal. Pentru cititor, luate ca parte integrantă din text, notele sunt excelente, fiind aici portrete şi construcţii de atmosferă, aici analize ale psihologiei de moment".

Opera dramatică în discuţie urmăreşte un moment din viaţa unei familii de nobili veneţieni. Dar, spre deosebire de tragedie, personajele au o devenire, atât socială cât şi psihologică. Autorul nu-şi idealizează personajele, acestea sunt puternic conturate de matricele substanţialiste (Marian Popa, *op. cit.).*

Anticalofilia lui Camil Petrescu se regăseşte şi în teatrul său, de această dată mai puţin la nivelul expresiei literare, mai mult însă în trăirea personajelor care sunt sortite să greşească; este cazul lui Gralla, care, ca şi Ştefan Gheorghidiu, îşi proiectează utopiile în ceilalţi, eludând realitatea. **(R. M. B.)**

Act veneţian de Camil Petrescu – Caracterizarea personajelor

Ceea ce rămâne demn de remarcat în dramaturgia lui Camil Petrescu este că toate piesele sale, cu excepţia lui *Mitică Popescu,* prezintă un personaj masculin care împrumută concepţiile autorului în raport cu viaţa, nevoia sa de absolut: „Dacă absolutul este refuzat ca exterioritate, Camil îl acceptă ca ipoteză a interiorităţii în conştiinţă" (Marian Popa). Om de teatru complet, Camil Petrescu este interesat de un singur aspect, acela că „prin conştiinţa pură se realizează drama şi conflictele dramatice" (Marian Popa), altfel spus, personajele nu mai sunt caractere, „adică previzibilităţi de comportament în funcţie de o premisă dată pentru totdeauna, ci cazuri de conştiinţă" (Marian Popa), în buna tradiţie a teatrului substanţialist. Aşadar, autorul dramatic nu va mai pune accentul pe eveniment, ci va urmări o anumită situaţie/problemă de natură ideatică, fără rezolvare pentru personaj. Gelu Ruscanu din *Jocul ielelor* caută dreptatea absolută, ignorându-şi în fond, sentimentele şi principiile. La fel de utopic pare şi Andrei Pietraru, fiul de ţărani care-şi face un ideal din cucerirea Ioanei Boiu, descendenta unei familii de boieri, chiar dacă iubirea lui îi aduce ratarea în plan intelectual. Revoluţionarul Danton, plin de contradicţii, „un titan condamnat să fie titan" (Marian Popa), este şi el un utopic. Deşi sărac, susţine proprietatea privată, luptă pentru sufragiul universal, e intransigent până la absurd: „Când patria e în primejdie e mai bine să condamnăm un nevinovat decât să scape cel periculos". Aceeaşi concepţie se regăseşte şi la Pietro Gralla, despre care Nicola afirmă: „Găseau că signor Pietro este prea aspru cu echipajul", pentru că „nu admitea neascultarea". Gralla însuşi îi spune Altei: „Mi s-a întâmplat, când am atacat într-un an, ca marinarii care căutau prada prin oraş, să se îmbete şi să nu execute ordinul de a veni pe corăbii. A trebuit să împuşc zece inşi drept pildă pentru ceilalţi."

Pietro Gralla este personajul principal al dramei *Act veneţian*, (1945-

Scanned with OKEN Scanner

1946). Acţiunea piesei, mai degrabă un nucleu narativ care favorizează dezbaterea, se petrece în Veneţia, în secolul al XVIII- lea, când republica decade, devenind un loc al plăcerilor uşoare şi al corupţiei. Pe acest fundal apare familia Gralla, cultivând delicii spirituale şi urmărind un cod etic ce pare desuet. Pietro a avut o existenţă tumultoasă, ridicându-se prin calităţile sale, de la corsar la proveditor, comandant al flotei veneţiene. Alta, soţia lui, fiica unui judecător, devenise actriţă după ce fusese sedusă de tânărul nobil Marcello Mariani. În casa lui Gralla femeia îşi regăseşte echilibrul şi împăcarea cu sine, învaţă să preţuiască filosofia şi ştiinţele, îşi însuşeşte alte norme morale. Deşi îşi iubeşte soţul, revăzându-l pe Cellino, îl cheamă în turnul care înseamnă un loc de retragere pentru ea şi Pietro. Nemulţumit de starea flotei, deziluzionat de prieteni, acesta se reîntoarce în turn, unde Alta încearcă să-l omoare, dintr-un impuls inexplicabil. Convalescenţa soţului o transformă într-o infirmieră plină de devotament, dar va fi părăsită de acesta, în timp ce Marcello descoperă simţul onoarei.

În jurul acestui subiect apar o serie de conflicte, majoritatea cu rolul de a evidenţia personalitatea lui Gralla, ale cărui idealuri se năruie unul după altul; el nu înţelege sistemul complicat de galanterie veneţiană, căruia îi opune principul iubirii absolute. Nu acceptă dezastrul flotei şi corupţia marilor funcţionari şi este înlocuit în funcţie cu cel mai bun prieten al său. Ultima lovitură, şi cea mai dureroasă, vine din interior – trădarea Altei echivalează cu prăbuşirea ultimei sale utopii – iubirea absolută. Păstrând proporţiile, Gralla seamănă cu Andrei Pietraru, din *Suflete tari,* dar şi cu Ştefan Gheorghidiu, eroul romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război,* prin aceeaşi dorinţă de dragoste; dar, în timp ce primul ar vrea „să se ridice" la nivelul Ioanei Boiu, pe care o crede intangibilă şi datorită căreia rămâne un anonim, cel de-al doilea „coboară" la înţelegerea Elei, administrându-i – în budoar – lungi tirade filosofice. Dar toţi greşesc, pentru că cei trei bărbaţi nu s-au îndrăgostit de o femeie reală, ci de *proiecţia* lor despre femeie. Un alt aspect care-i uneşte pe cei trei este *ideea*, pasiunea pentru cunoaştere: Ştefan Gheorghidiu studiază filosofia, Gralla e pasionat de dialogul cu savanţii vremii (cunoaşte *monada* lui Leibniz), Andrei Pietraru, deşi ascuns între cărţi, ca simplu bibliotecar, are o cultură vastă.

Totuşi, dintre cele trei personaje masculine amintite mai sus, cel mai interesant rămâne Pietro Gralla, căruia autorul îi face o caracterizare sugestivă în indicaţiile scenice din primul act: „Într-un jilţ, Pietro, concentrat, judecă situaţia [.]. Pietro este un bărbat ca de patruzeci-patruzeci şi cinci de ani, înalt, nas puternic, gura mare, nervozitate bărbătească, impulsiv. Dă o impresie de loialitate, de profundă şi aspră bunătate, poruncitoare. Nici el, ca şi Alta, nu poartă peruca epocii. Trecutul lui de fost sclav şi pirat îi e acum întipărit pe faţă, care pare să fi fost angelică în adolescenţă. Are un fel de sinceritate moale în voce, rapidă, gândită, care încurajează uneori pe parteneri. O teribilă detentă nervoasă, spotană ca o hotărâre irevocabilă, face din el un om în luptă, copleşitor. Atunci privirea lui devine de oţel. Faţa lui paralizează, prin paloarea ei însăşi pe adversar. Pare mult mai mare la trup decât e, fiind proporţionat şi cu autoritate. Aparent foarte calm şi

Scanned with OKEN Scanner

echilibrat, dar numaidecât se ghiceşte în el o fierbere interioară fără egal. Gândeşte, lucid până şi în clipele de febră". Pornind cu aceste date generoase, personajul se înscrie, prin dialog, în trăsăturile deja anunţate. Astfel, prima scenă din *Act veneţian*, pare una de tihnă casnică, dacă spectatorul/cititorul, n-ar afla imediat că Pietro, secondat de Nicola, proiectează planul unei bătălii navale. Pentru autor, este prilejul de a face o incursiune în trecutul lui Gralla, care-şi rememorează ascensiunea – pirat, sclav, eliberat apoi, comandant de navă, conte şi apoi proveditor. Servitorul său, Nicola, îl admiră necondiţionat, accentuând câteva trăsături: bun conducător, plin de curaj dar şi plin de precauţie înaintea fiecărei lupte, Pietro rămâne neînduplecat în privinţa disciplinei: „Nicola: Fără motiv. Găseau că signor Gralla este prea aspru cu echipajul. Nu admitea neascultarea". La rândul său, Gralla nu-l condamnă pe Nicola fiindcă şi-a ucis soţia infidelă, tocmai pentru că el consideră, ca şi stăpânul său, că dragostea este preferinţă exclusivă. De altfel, Nicola pare un Pietro mai primitiv, dar la fel de intransigent.

Aceeaşi scenă de debut marchează şi relaţia dintre Pietro şi Alta, soţia sa. Lângă el, tânăra femeie îşi regăseşte echilibrul, îşi înalţă spiritul şi nutreşte o admiraţie deplină faţă de acesta: „Alta: Nu, nu, eu sunt cea câştigată. Tu m-ai învăţat să văd lucrurile pe care înainte nu le vedeam. [...] O asemenea inteligenţă face bine, ca soarele celor bolnavi. Azi sunt soţia ta şi lumea îmi pare alta."

Apariţia lui Cellino pune în evidenţă alte trăsături morale ale personajului, dialogul însă are rolul unei false antiteze, deoarece scena finală îi va găsi pe cei doi bărbaţi îndoindu-se fiecare de sistemul său de valori şi dorind să înveţe de la celălalt. Duritatea lui Pietro în dialogul cu Marcello Mariani se explică printr-o diferenţă fundamentală: Gralla *a ajuns* conte, după o bogată experienţă de viaţă, titlul nobiliar venind în mod firesc, pentru calităţile sale, în timp ce Mariani *s-a născut* nobil. De aceea, Gralla îl consideră „prost ca un păun" pe comandantul fregatei Velocitta şi îi cere să semneze o scrisoare prin care să renunţe la comanda vasului şi la orice grad ofiţeresc. Pietro analizează şi condamnă şi viaţa pe care o duce cavalerul, existenţă care n-are nimic etic sau eroic. Dar Gralla se arată dezgustat, mai ales de legile iubirii veneţiene, în opoziţie cu propriu-i crez despre acest sentiment: „Astfel femeia este cheia naturii, toate tainele sunt rezumate în ea şi când un suflet de femeie ţi s-a deschis, ţi s-au deschis toate înţelesurile lumii.".

Cu toate că în actul al doilea Pietro apare numai în scena ultimă, este important de observat că în acest moment echilibrul personajului se destramă. Apariţia lui în chioşc reprezintă urmarea loviturilor din exterior, dintr-o Veneţie pentru care a luptat, menţinându-i faima. După inspecţia flotei, Gralla constată că în locul navelor de luptă „am primit nouă vase. Mari şi late. Nouă. Lemn vechi, putred. Tunuri ruginite, pânze sfâşiate. Vechituri cumpărate pe apucate". În Consiliul celor zece îl pălmuieşte pe proveditorul general care s-a dovedit „un ticălos", de vreme ce flota, pentru care i s-au încredinţat bani, era ca şi inexistentă. Gestul lui, deşi motivat moral, are urmări grave: i se retrage comanda. Dar această nedreptate este urmată de o lovitură mai dureroasă, fiindcă cel mai bun prieten al său primeşte să preia funcţia. Deşi îndurerat, Pietro îi urează: „Îţi doresc izbândă,

Scanned with OKEN Scanner

Elmo. Dar mai cu seamă îţi doresc prieteni aşa cum ţi-am fost eu ţie, nu tu mie."

Chioşcul în care se întoarce Pietro semnifică refugiul, locul plin de siguranţă şi iubire în care speră să-şi vindece suferinţa alături de Alta. Însă tocmai de acolo vine şi ultima lovitură: bănuiala că a fost înşelat de femeia iubită şi încercarea acesteia de a-l înjunghia.

Cel de-al treilea act marchează schimbarea (de concepţie şi de atitudine) a lui Pietro; răceala faţă de Alta nu trebuie înţeleasă numai în sensul unei superiorităţi revelate, ci şi ca detaşarea unui străin faţă de celălalt. Impulsivul Gralla, îndrăgostit în absolut de soţia sa, se comportă acum cu un calm nefiresc fiindcă a descoperit că *monada* lui este o femeie ca oricare:

„Pietro: Dacă e vorba despre femeia care mi-a fost nevastă, pe care am iubit-o, e de prisos. Aceea e moartă de mult. E mai moartă decât dacă nu s-ar fi născut vreodată."

Orgoliul de a iubi şi de a fi iubit i-a indus lui Gralla o siguranţă şi un echilibru care, ca şi la Gheorghidiu, se frâng odată cu constatarea că s-a înşelat: „Am crezut în tine.. .Nu m-ai înşelat ci m-am înşelat. Şi asta rupe totul în mine azi."

Coborât, prin jocul întâmplării, la realitate, Pietro devine uman, exprimându-şi îndoielile:

„Pietro (rămâne mult pe gânduri, caută chinuit): Ascultă, e între noi o diferenţă de vârstă de 15 ani. (surâde stânjenit). Mă găseşti un bărbat bătrân?.. .Sunt un om sfârşit pentru dragoste?"

De altfel, Alta crede – pe bună dreptate – că iubirea „e oarbă, nu judecă, nu cântăreşte cu mintea", „este o vrajă", în timp ce soţul ei consideră că „mintea trebuie să ne dicteze ceea ce e de iubit. Bucuriile adevărate ale dragostei sunt bucurii ale minţii".

Fiecare gest, atitudine, sentiment, se evidenţiază cu ajutorul didascaliilor, extrem de generoase în indicaţii pentru jocul actorilor: („cu nesfârşită oboseală", „iritat, dar măsurat în mânia lui"). Decepţiile acumulate îl fac să se îndoiască de propriul sistem de valori, motiv pentru care comportamentul său faţă de Cellino se modifică în mod evident. Tânărul Mariani a descoperit onoarea, exprimându-şi admiraţia pentru Pietro: „Cellino – Dorinţa mea cea mai îndrăzneaţă este să mă primiţi ca pe un tânăr şi ascultător învăţăcel.".

Gralla, însă, îl consideră pe acesta un maestru al iubirii care îi scuză, plin de tact, comportamentul („Aţi trăit prea mult pe mare şi nu aţi avut de unde cunoaşte femeile, asta e tot.") şi îşi expune propria concepţie despre dragoste şi femeie: „Eu ştiu că femeia ideală există totuşi pe lume şi de aceea o caut. Dar mai ştiu că nu e într-o singură fiinţă, ci e risipită în toate femeile. Trebuie s-o aduni, luând de la fiecare câte ceva, de la sute şi sute de femei". Plecarea lui Pietro nu trebuie considerată hotărârea unui învins, ci, mai degrabă momentul de limpezire, necesar unei regenerări sufleteşti.

Bine motivat din punct de vedere scenic, personajul nu e credibil tocmai pentru suma de virtuţi pe care o etalează; de-abia în actul al treilea, măcinat de jocul hazardului, Gralla se umanizează prin suferinţă. **(R. M. B.)**

Scanned with OKEN Scanner

Dramă modernă postbelică
Iona de Marin Sorescu

Scriitor neomodernist, Marin Sorescu îşi declară condiţia umană şi literară încă din volumul de debut, *Singur printre poeţi*: ca pe o scenă, poetul iese în faţa lumii spre a-şi rosti versurile, astfel „rostindu-se", comunicându-se (în sensul lui T. Vianu) pe sine („Am zărit lumină pe pământ" exclamă într-o poezie). Ca atare, poetul îşi proclamă structura interogativă (începe prin a pune întrebări), căci autorul regizează această situaţie de dominare: cel care pune întrebări este mai puternic decât cel care vrea răspunsul.

Aceeaşi tensiune, aceeaşi locvacitate obsesivă sunt coordonatele esenţiale ale eroilor dramatici ai teatrului sorescian. Compusă din nouă piese, dramaturgia lui Marin Sorescu conţine teatrul metaforic (trilogia *Setea muntelui de sare*), un teatru al comicului absurd *(Pluta meduzei, Lupoaica mea, Există nervi)* teatrul istoric *(Răceala, A treia ţeapă)* şi piesa *Vărul Shakespeare.*

Formată din piesele *Iona, Paraclisierul* şi *Matca,* trilogia *Setea muntelui de sare* este sudată tematic prin metafora din titlu: fiecare dintre protagoniştii celor trei drame trăieşte „setea" de Absolut, manifestată printr-o căutare perpetuă şi neliniştitoare. Prima creaţie dramatică din trilogie, *Iona,* este expresia metaforică a condiţiei tragice omeneşti în lume, tratând incompatibilitatea dintre om şi societate; monodramă, piesa are, deci, un unic personaj, Iona, care nu încetează să se dedubleze, toate întrebările sale reunindu-se într-una singură, dramatică şi fundamentală, despre situaţia omului în Univers. Prin urmare, în forma „hainei" teatrale, M. Sorescu recompune, prin *Iona,* aventura mitică a cunoaşterii, astfel încât scriitorul devine autorul unui teatru profund metafizic, parabolic şi arhetipal. În esenţă, Marin Sorescu se dovedeşte creatorul (şi continuatorul în descendenţa lui Eugen Ionescu sau Samuel Beckett ori Adamov), unui teatru al absurdului, poematic şi filozofic, alegând (şi mărturisindu-şi opţiunea) să desfidă canoanele teatrului clasic: „Textele au curajul de a se dispensa de osatura convenţională, cea care generează acea „teatralitate", comodă gândirii şi receptării, dar prăfuită. M-am ferit de formula teatrului care alunecă pe suprafaţa lucrurilor – şi-am încercat să inventez un gen mai dificultos, mai aproape de modul meu de a vedea lumea" *(Radiografia unui spectacol).*

De fapt, Marin Sorescu este adeptul „antiteatrului", declarând că vrea „să-şi bată joc" de normele tradiţionale, aşa cum afirma şi E. Ionesco (preluat în spirit de frondă literară şi de C. Brâncuşi): „Moi aussi, je le déteste et l'emmerde". De aia scriu teatru, ca să-mi bat joc de el. E unica raţiune („Eu urăsc teatrul. Eu nu am nevoie de teatru. Scuip teatrul." – C. Brâncuşi). Aceeaşi atitudine ostilă tiparului clasic o exprimă Marin Sorescu şi în volumul *Ieşirea prin cer* (1984): „ca tehnică formula tradiţională mi-a surâs crispat şi prea profesional, ca să zic aşa, prefer prospeţimea, chiar şuie, unui lucru perfect plat". În pofida mărturisirilor, pentru cititorul neavizat – şocante, explicaţiile dramaturgilor vizează esenţa artei: atunci când Sorescu strigă „ucid teatrul pentru a face posibilă supravieţuirea lui",

Scanned with OKEN Scanner

gestul „creatorului" are în vedere o renaştere a unui teatru – Phoenix: este necesară, obligatorie această transformare în creaţie, pentru că metamorfozele continue ale artelor reprezintă modul existenţei lor veşnice. Din această raţiune, discursul lui Sorescu ia diferite forme, în funcţie de inefabilul „temperaturilor" sufleteşti: poem, naraţiune, eseu, text dramatizat; din acest motiv monologul ia locul dialogului, păstrându-i aparenţa, iar spaţiul scenei devine unul convenţional; înseşi indicaţiile scenice ale dramaturgului sunt tratate cu o libertate neîngrădită de regizori pentru că autorul o recomandă; ca trăsături intrinseci, derivate din condiţia unui teatru al absurdului, guvernează simbolistica multiplă generând ambiguitatea textuală (până la ermetism), susţinută de metaforicitate şi meditaţie filozofică (din nou M. Sorescu explică: „teatrul este el însuşi o formă a poeziei, metaforă concretizată").

Piesa *Iona*, subintitulată „tragedie în patru acte", a fost publicată în 1968 în revista *Luceafărul* şi, ulterior, inclusă în trilogia *Setea muntelui de sare;* fiecare erou din piese este alter-ego al scriitorului, dar şi alter-ego al oricărei fiinţe umane aflate în căutarea sinelui, ca expresie a Absolutului; dramaturgul lămureşte încă o dată deruta cititorului: „făcând din mine subiect ontologic şi istoric pot spune că de fapt nu-i vorba nicicum de mine, ci e vorba de noi – cu permisiunea dumneavoastră". Profund lirică şi filozofică, trilogia poate cunoaşte metamorfoza genului: „Citite fără dialog aceste piese pot deveni o carte de filozofie, pe care chiar intenţionam s-o scriu, în acel timp, ca tratat – şi m-a luat teatrul pe dinainte. Teatrul şi poezia..." *(Extemporal despre mine...)*.

Prefaţa dramei, scrisă de autorul însuşi, subliniază plurivalenţa textului, care nu poate primi o unică interpretare, deoarece M. Sorescu utilizează limbajul ca un cod în spirit avangardist, aparent antiliterar, parodic, dar cu intenţia de a transmite un mesaj din eternitate: „Am fost întrebat dacă burta chitului simbolizează călătoria în cosmos, sau singurătatea intrauterină. În ce măsură Iona e primul om ori ultimul om? Dacă dau o accepţie freudistă, mistică, politică sau cabalistică acestui personaj [...]. Nu pot să vă răspund nimic [...]. Totul mi se încurcă în memorie. Ştiu numai că am vrut să scriu ceva despre un om singur, nemaipomenit de singur."

În mod evident, sursa de inspiraţie a pieselor lui Sorescu o reprezintă mituri şi legende autohtone sau universale; în mod cert, Iona aminteşte de eroul biblic. Dar, la fel de sigur, personajul lui Sorescu se dezvoltă, îndepărtându-se de primul impuls creator. Iona cel înghiţit de Leviathanul biblic devine Iona – Omul victimă a monstrului solitudinii, iar metafora lui Nietzsche traduce o parte a semnificaţiilor „Solitudinea m-a înghiţit ca o balenă". Iona – personajul lui Sorescu – este o expresie a strigătului tragic al individului însingurat care face eforturi dramatice spre a-şi regăsi identitatea, dar şi a neputinţei momentane de a înainta pe calea libertăţii. Indiferent de perspectiva pe care cititorul ar aborda-o în decriptarea sensurilor piesei (varianta cea mai indicată fiind, totuşi, coroborarea acestora), suma metaforelor este clară: alungarea singurătăţii prin regăsirea sinelui. Poate fi vorba despre existenţa placentară asimilată dobândirii cunoaşterii

Scanned with OKEN Scanner

totale, pentru ca, odată cu naşterea, să se producă amnezia urmată, în viaţă, de o chinuitoare anamneză a celui care aspiră la redobândirea omniscienţei intrauterine (acel „regressus ad uterum" pe care îl analiza Mircea Eliade); poate fi starea angoasantă a omului simţindu-şi moartea iminentă, rememorându-şi, în anticamera sfârşitului, existenţa; sau poate fi omul în raport cu lumea, cu societatea, pe care încearcă să o cunoască, astfel încât să zdrobească gratiile temniţei în care se simte zbătându-se; mai mult în condiţiile regimului inchizitorial comunist, piesa poate fi citită ca un teatru politic; în acest sens, M. Sorescu a aprobat interpretările criticilor occidentali: „Iona se numără printre piesele de teatru politice, cu cheie, dar totuşi eminamente politice, din genul acelora care ajung la noi în ultima vreme, tocmai de la scriitorii din ţările Europei de Răsărit" (Dieter Schnabel, *Schweizer Theater Zeitung).* Orice opţiune mai clară pentru una sau alta dintre variante ar avea cititorul, esenţa este una singură: eroul pleacă pe drumul perfecţiunii, acel „iter perfectionis" având drept scop ieşirea din labirint, textul fiind o pledoarie implicită pentru lumină, adică pentru aducerea la lumină a „părţii noastre de umbră". (Marian Popescu). Balena în care va „cădea" Iona este o metaforă a singurătăţii labirintice, din care Iona trebuie să evadeze, astfel încât să nu se mai simtă „nemaipomenit de singur".

Didascalia iniţială îl prezintă deja pe Iona în ipostaza unui exponent al întregii umanităţi: nu doar el se simte singur, ci fiecare fiinţă: „ca orice om foarte singur, Iona vorbeşte tare cu sine însuşi". Condiţia de început a personajului este probabil, nefastă: visând de o viaţă să prindă „peştele cel mare", pescarul ghinionist se joacă pe malul mării de-a pescarul amator: pescuieşte în acvariu, simulează (deci e visător) propria profesiune. Falsa căutare a pescarului pescuit sugerează faptul că orice încercare este un simulacru, o mimare a gestului (libertatea peştilor în borcan, ca şi a lui Iona, este o falsă libertate), pentru că reprezintă o mică închisoare ce o anticipează pe următoarea. în primul tablou, Iona trăieşte în plină digresiune, în gest şi în cuvânt; dar vorbele sale par inutile fiindcă nu are auditoriu; prin urmare, laic – este un ratat, religios – este un damnat. Deoarece destinul îl persecută şi nu îi dă peşti, Iona trişează: încearcă să-şi corijeze singur soarta, aducându-şi peşti de acasă pe care îi prinde în faţa unei mări placide; timpul de aşteptare se consumă în reflecţie monolog – dialogică. Personajul, ca şi autorul, respinge adevărul condiţiei sale, situându-se în afara prizonieratului, dar comentează primejdia care se apropie: „Apa asta e plină de nade, tot felul de nade frumos colorate. Noi, peştii, înotăm printre ele atât de repede, încât părem gălăgioşi. Visul nostru de aur e să înghiţim una, bineînţeles pe cea mai mare. Ne punem în gând o fericire, o speranţă, în sfârşit ceva frumos, dar peste câteva clipe observăm miraţi că ni s-a terminat apa. O, tu, pescar, care stai sus pe mal, măcar lasă-ne limpede drumul până la ea, nu ni-l tulbura cu umbra picioarelor". Frazele explică întreaga piesă: existenţa e plină de ispite deşarte (nadele), iar omul (peştele) aleargă după o himeră, zadarnic; iar, pentru ca această goană buimacă să înceteze, fiinţa imploră Divinitatea (pescarul aflat la liman) să îi lumineze drumul sau măcar să-l poată vedea pe cel bun, astfel încât să poată ieşi

Scanned with OKEN Scanner

din labirint. Metafora mării fără peşte visate de copiii cu „ochii sclipind de fericire" este simbol al trăirii în libertate spre care aspiră Iona, un mod de existenţă apropiat dulcei inconştienţe a copilăriei.

Locvacitatea lui Iona, mereu pus pe speculaţie verbală, hâtru şi dezinvolt, este în esenţă o formă dramatic defensivă: un solilocviu pe două voci, *Iona* este „un amplu poem de nelinişte metafizică, un strigăt din adâncuri, un *de profundis*". (Dumitru Micu). Eroul se înrudeşte în acest punct cu Iona biblic, cel abandonat de Dumnezeu, de aceea exegeza observă „strigarea deznădăjduită, aş zice arghezianã, către un Tată Ceresc, fără identitate, surd, adormit" (D. Micu). Locutorul parcurge o tragedie, dar vorbele şi comportamentul par a fi ale unui personaj comic: chiar, mai târziu, înghiţit de balenă, lui Iona îi arde de glumă şi are idei năstruşnice. Aceste efecte de umor negru se explică prin faptul că personajul încearcă să eludeze realitatea: între realul concret, apăsător, şi realul construit de mintea personajului este o violentă discrepanţă. Sporovăiala lui este scutul de apărare împotriva situaţiei tragice, pentru că această aparenţă este anulată de fondul eroului care trădează o imensă, paralizantă nelinişte, o spaimă insuportabilă, iar adevărul acestei interpretări este demonstrat de autorul însuşi: „E o doză mare de nelinişte în teatrul pe care-l scriu, de anxietate chiar, un vuiet de întrebări puse şi nerezolvate" *(Extemporal despre mine...)*.

Eroul nu se poate sustrage pericolului care îl pândeşte, poziţiei sale ontologice, de fapt, care îl aşază în veşnicul dublu rol uman, de vânat şi vânător; tabloul I se sfârşeşte cu imaginea labirintului circular pentru existenţă: lanţul vânatului şi al vânătorului, al victimei şi al agresorului, jucărie a destinului sau destinul însuşi. Acum înghiţit de chitul marin, Iona este o verigă, un peşte între alţi peşti, care însă, purtând pecetea gândirii, va încerca să se abstragă acestei legităţi oarbe a naturii. Labirintul pe care îl are de străbătut Iona orientează toată problematica personajului către un nou început; iar ieşirea din labirint corespunde unei întregi „terapeutici" (Marian Popescu) în care „spre a te vindeca de acţiunea timpului trebuie să te «întorci înapoi» şi să dai de «începutul Lumii»" (Mircea Eliade).

Finalul actului I cade peste metafora înghiţirii universale a prizonieratului ierarhizat: pe când Iona se dăruieşte „divertismentului", Leviathanul biblic, „faţa nocturnă şi viscerală a universului, îl cuprinde între fălcile sale monstruoase" (Mihaela Andreescu). Din acest moment începe tentativa, într-o suită de încercări, de a scăpa din întunericul căruia a picat victimă: jocul *întuneric – lumină – iluminare* finală este păstrat consecvent de dramaturg, mai ales în didascalii. Aflat în interiorul burţii peştelui, Iona este actorul uneia dintre cele mai senine scene: fiinţa încarcerată îşi asumă condiţia de întemniţat; iniţial, conştientizează că se află sub semnul unei alte dimensiuni temporale („Mi se pare mie sau e târziu?"). Captiv, Iona vorbeşte cu dublul său fictiv, se autopersiflează şi se exprimă cu dublu sens, devenind prizonierul propriului limbaj. Două sunt forţele care acţionează acum, prin intermediul acestui dialog în monolog: „prima este

Scanned with OKEN Scanner

forţa opresivă a memoriei" timpului de-afară, „cealaltă este forţa de eliberare de sub presiunea memoriei care acţionează conform sensului de înaintare a lui Iona, tot mai schimbat spiritualiceşte" (Marian Popescu). Drumul lui Iona îl duce către distrugerea a ceea ce se instaurase neesenţial în viaţa lui exterioară. Calm, lucid (în aparenţă), Iona îşi ia rămas bun de la lumea din afară: „începe să fie târziu în mine. Uite s-a făcut întuneric în mâna dreaptă şi-n salcâmul din faţa casei [...]. Restul agoniselii, tot ce se vede în jur, până dincolo de stele, n-are nici un rost s-o iei, va arde în continuare". Fragmentul poetizează ideea morţii şi aminteşte de testamentul liric al lui Arghezi din poezia *De-a v-aţi ascuns* sau *Duhovnicească*. şi la T. Arghezi spaima de moarte („Arde-l-ar focul!") este mascată, precum la Iona: „Totuşi, nu mi-e aşa somn / Nu contează trebuie să adormi". Fără să cadă în tiparul sentimentalismului, scena reiterează viziunea românului în faţa morţii: întuneric, spaimă, apoi seninătatea acceptării fatumului, a unui „dincolo" luminos. Revelaţia trăită de Iona cu privire la moarte este indicată prin didascalie: „Dă să se culce. În acest moment lumina se aprinde brusc. E ca o idee care i-a venit lui Iona [...] – sunt înghiţit [...] Nu mi-e frică". Dezmeticirea în întuneric corespunde unei prime trepte a iluminării, având valoarea unui dialog socratic: ca un personaj practicând maieutica fără ajutorul mentorului (un Deus absconditus), Iona se cunoaşte pe sine, ca învăţător şi discipol. Lumina este de sorginte interioară, ajutându-l să străpungă tenebrele fiinţei sale. Lucid, Iona îşi descoperă condiţia şi, precum în piesele lui Beckett sau Adamov, evoluează închis în celula singurătăţii. În acest context, rolul dialogului este acela de a infirma, nu de a afirma comunicarea. Este momentul pentru autor, deci, să se relaxeze, organizând scene de comedie inocent – sarcastică, în care relaţia Iona – monstru se conturează ca un duel amical, dezinvolt, ca o sâcâire reciprocă: un peştişor pe scenă indică ora mesei, Leviathanul ia masa, pescarul prinde şi el 10 peşti, iar masa devine o parodiere după ritul religios: „veşnica mistuire", cântă Iona. Dar Iona refuză masa: scoţând cuţitul de sub haină, pescarul nu mai respectă circuitul inconştient al naturii. În virtutea dreptului de libertate, Iona atacă, inventând jocul sinuciderii („Dacă mă sinucid?") şi al şantajului sentimental („Sau ai prefera să mă spânzur?"). Personajul nu e pasiv: cu cuţitul în mână va spinteca, pe rând burţile peştilor, căutând orizontul liber, distrugând limitele, distanţele. Forţa care acţionează aici este ludicul, ca formă de viaţă: Iona se „joacă" (inclusiv „de-a moartea"), spune cuvinte fără şir, dar, simultan, refuză să-şi accepte închisoarea. În acest univers în care toate lucrurile plutesc, Iona are puternica nostalgie a stabilităţii, a repaosului absolut: „n-aş face nimic altceva decât o bancă de lemn în mijlocul mării [...]. E destul de istovitor să tot împingi din spate valul [...]. Ar fi ca un lăcaş de stat cu capul în mâini în mijlocul sufletului". Mântuirea nu este, însă, posibilă încă: locul e iluzoriu.

Tabloul al III-lea rezumă, în didascalie, deşertăciunea gesturilor lui Iona, prin metafora – simbol al lui Cervantes: „Iar într-o parte a scenei – important! – o mică moară de vânt", de care Iona este conştient, ferindu-se să nu ajungă în dinţii ei.

Scanned with OKEN Scanner

Tabloul păstrează raportarea constantă a personajului la moarte, dar o amplifică prin ideea naşterii. Tot mai dezamăgit de lumea de-afară („ce s-o mai fi întâmplând afară? / (Blazat) Aa, evenimentele..."), Iona vede ciclul naştere – moarte – renaştere: „Dar dacă într-adevăr sunt mort şi-acum se pune problema să vin iar pe lume? [...] sunt copii care vorbesc în burta mamei" explică el locvacitatea sa. Pe acest fundal, de succesive revelaţii şi răspunsuri ale întrebărilor sale, reapar cele două personaje – pescarii muţi „cu bârnele pe umăr", în timp ce Iona îşi continuă monologul. Simbol al omului care îşi duce povara vieţii, dar neinterogativ, resemnat, pescarul mut este fiinţa pasivă, limitată, este expresia lumii „de-afară" pe care Iona o respinge. Dialogul dintre cele două părţi este sortit eşecului pentru că se confruntă spiritualitatea (Iona) cu nonspiritualitatea (pescarul mut). Următoarele replici ale personajului consolează o nevastă îndurerată de moartea soţului, pe când Iona devine mesagerul lumii „de dincolo" atestându-i că viaţa există după moarte: „Taci, femeie, ce tot te smiorcăi! N-auzi că soţul tău trăieşte? Ce dracu? Aceşti ochi l-au văzut". Discursul sarcastic al lui Iona este, din nou, o formă mascată a angoasei, căci, imediat, degetele lui Iona, unghiile sale devin cuţite cu care încearcă să spintece burta peştelui: omul – „unghie" răzbeşte... în interiorul peştelui trei: „Altul!". Din nou întunericul îl debusolează, iar aspiraţia spre lumină, spre viaţă îl inundă. „Nu ştiu de ce mi s-a făcut dor de-un cărăbuş". Metaforic, „soţia se întunecă în minte şi mama se luminează". Este expresia dorinţei de a uita viaţa – ratare anterioară, pregătindu-se pentru o alta: iar pentru ca noua existenţă să fie posibilă, trebuie să accepte moartea, sau să aibă curajul naşterii: „Acum nu se înalţă decât mama. / Întoarcerea!". Aici Marin Sorescu dezvoltă literar viziunea lui Mircea Eliade: „Ideea fundamentală este că pentru a avea acces la un mod superior de existenţă trebuie repetată gestaţia şi naşterea, dar această repetiţie se face ritual, simbolic". Prin această repetiţie, Iona încearcă abolirea unui timp trecut, atunci când s-au realizat acele deşarte „legături care nu ţin". Parcurgând timpul „de-a-ndărătea" (M. Eliade), fiecare evadare din balenă este un joc al naşterii, pregătind naşterea ultimă. În acest sens, întreg drumul lui Iona apare ca un „regressus ad uterum", în virtutea strigătului către mamă: „(rugător, exaltat): Mai naşte-mă o data! / – Prima viaţă nu prea mi-a ieşit ea. Cui nu i se întâmplă să nu poată trăi după pofta inimii? Dar poate a doua oară... [...] poate a treia oară. [...] Poate a zecea oară. Tu nu te speria numai din atâta şi naşte-mă mereu".

Rugămintea dramatică a lui Iona reaminteşte răzvrătirea lui L. Blaga: „De ce m-ai trimis în lumină, mamă de ce m-ai trimis?" *(Lumina)*. Ca şi Iona, Blaga se simte captiv, căci pentru „năpraznicul suflet" nu are decât „trecătorul timp". Iar timpul, pentru ambii, nu suportă câte experienţe ar voi să trăiască sufletul: „Ne scapă mereu câte ceva în viaţă, de aceea trebuie să ne naştem mereu"; şi cercul nu se poate închide decât prin atingerea iluminării spirituale, a omniscienţei pure. Singură într-o lume jucând comedia solidarităţii („Pe omenire o doare-n fund de soarta ta"), fiinţa umană poate cădea în caruselul zădărniciei, al acelei ispite odiseice de care vorbea şi Eminescu în *Glossă:* „Un sfert de viaţă îl pierdem

Scanned with OKEN Scanner

făcând legături. Tot felul de legături între idei, între fluturi, între lucruri şi praf. Totul curge aşa de repede, şi noi tot facem legături între subiect şi predicat". Aflat în întunericul ce-l înconjoară, Iona trăieşte continue revelaţii: ochiul interior al personajului se trezeşte din ce în ce mai mult, înrudind viziunea soresciană cu cea eminesciană („iară ochiu-nchis afară / înăuntru se deşteaptă"). Eroul conştientizează tot mai clar inutilitatea demersului său în exterior, începând să caute în sine. Simbolul „oului" – „clocit şi răsclocit", după cum percepe Iona lumea şi se percepe pe el însuşi, trimite către metafora increatului barbian, nostalgie a perfecţiunii pe care Iona aspiră să o identifice. Dar personajul nu este încă pregătit: melancolia vieţii „de-afară" îl opreşte să se regăsească pe sine, într-o simbioză tipic eminesciană: „Ca să pot muri liniştit/ Pe mine/ Mie redă-mă" – *Odă (în metru antic)*.

Speriindu-se de ceilalţi peşti – „puii monstrului mare" – Iona mai spintecă o burtă de peşte, dar portretul personajului anunţă iluminarea finală: „La gura grotei răsare barba lui Iona [...] barba schivnicilor de pe fresce [...] Iona încă nu se vede". Inconştient, Iona preferă să se autoiluzioneze: „Soarele! [...] Marea! [...]". Este idealul pe care îl exprimase şi anterior, atunci ludic – sarcastic şi pe ton de imprecaţie: „Când o să ajung acolo, pe malul ăla al mării, sări-i-ar ochii, n-o să fac altceva decât să stau toată ziua întins la soare". Simbol al cunoaşterii apolinice, de tip solitar, soarele este ţelul lui Iona: precum Lapona Enigel – alter-ego al lui Ion Barbu, precum Gheorghidiu sau Gralla – „vocile" camilpetresciene, precum eul romantic stoic, tânjind după ataraxie, al lui Eminescu, la fel este şi Iona – căutător febril al sinelui echilibrat, iluminat. Teama că, din nou, este prizonier îl încorsetează: „Aici e foarte bine. Ar trebui să fiu fericit". Înţelegând că nici de astă dată nu a reuşit să scape, Iona se simte tot mai neputincios, „ca un Dumnezeu care nu mai poate învia". Meditativ şi autoironic, Iona se îndeamnă să „prezică trecutul": „Încearcă să-ţi aminteşti totul (restul pare imposibil: E ceaţă!". Dar întreg procesul trăit acum de Iona este iluminarea: închis „între geamuri", Iona îşi va da seama că *înainte* înseamnă *înapoi;* evadarea din această simplă determinare spaţială nu se poate face decât într-un singur sens: în Spirit. Scrutând în afară („cu mâna streaşină la ochi"), Iona se redescoperă: de la familie („bătrânii aceia buni" – bunicii, „bărbatul cel încruntat şi femeia cea harnică" – părinţii, obiectele afective ale copilăriei – masa – „povestea cu patru picioare", soarele – „o roată roşie", viaţa – „drăcia aceea frumoasă şi minunată şi nenorocită şi caraghioasă") la sine („Cum mă numeam eu? [...] (Iluminat, deodată). Iona"). Văzând că nu răzbeşte la lumina totală, materială, Iona reia aventura cunoaşterii în sens invers, plonjând în sine: „E invers. Totul e invers". Sinuciderea finală şi replica „Răzbim noi cumva la lumină" simbolizează uciderea eului fenomenal spre a-l elibera pe cel esenţial, divin. Într-o lume lipsită de speranţa salvării, într-un labirint cu forţe centripete, Iona găseşte calea de a se elibera. Suprimarea corespunde acelei căutate învieri, cu revelaţia faptului că adevărul spre care aspiră ţine de interioritate.

Scanned with OKEN Scanner

Aşa cum spectatorul vine dinspre întunericul sălii spre lumina scenei, la fel actorul şi autorul, Omul, simbolizat de Iona, caută lumina adevărului fiinţei umane. Pentru a realiza devenirea sa spirituală, eroul traversează un Infern dantesc al spaimei, al universurilor concentrice care îl închid, dar întreaga suferinţă se dovedeşte un Purgatoriu menit să-i arate calea spre Empireu: în finalul piesei, fie prin moarte, fie prin naştere, eroul începe parcursul cercurilor Paradisului, regăsindu-se pe sine. **(S. Z.)**

Scanned with OKEN Scanner

V. CURENTE, TENDINȚE ȘI IDEOLOGII LITERARE

Romantismul românesc

Reunind scriitori, contemporani sau din generații îndepărtate în timp, care au, în general, o concepție estetică și trăsături de stil comune, orice curent literar se definește polemic față de o anumită tradiție literară.

Este și situația romantismului – mișcare literară apărută în Europa la sfârșitul secolului al XVIII-lea, ca reacție împotriva clasicismului.

Fenomen larg cuprinzător sub aspect artistic, romantismul a suscitat interesul teoreticienilor, aspect demonstrat de cele peste 150 de definiții ale noțiunii în discuție. Însuși termenul de **romantism** a cunoscut o evoluție interesantă: adjectivul **romantic** a fost înregistrat în literatura franceză încă din 1675, fiind preluat din limba engleză (**romance** însemnând **roman**, până la fixarea noțiunii de **novel**, în secolul al XVIII-lea). Cuvântul **romantism** este utilizat pentru prima dată tot în limba franceză, în anul 1816.

Curentul s-a structurat din confluențe numeroase, pe parcursul a peste 100 de ani, ca sumă a unor produse de reacție față de fenomene din diverse sfere ale existenței, gândirii și creației. Manifestări literare precum sentimentalismul, preromantismul sau Sturm und Drang-ul au reprezentat o perioadă de pregătire pentru noul tip de sensibilitate și fantezie creatoare, ca și a unui alt mod de receptare specific.

Astfel, studiul lui Schiller ***Asupra poeziei naive și sentimentale*** (1795) poate fi considerat un manifest timpuriu al romantismului. Autorul stabilește o dublă tipologie pentru artiști, realizând distincția între geniul naiv al antichității și poetul sentimental contemporan, unul vorbind liber dinăuntrul naturii, celălalt aspirând spre natura pe care a pierdut-o, în dezacord cu sine și nefericit în sfera umanului.

În Germania aceleiași perioade (1789-1800) se constituie **Școala de la Jena**, reunind scriitori precum frații Schlegel, L. Tieck și Novalis. Meritul acestora este de a fi definit artistul romantic, creația romantică sau spiritul romantic în articole publicate în revista *Athenäum*. Una dintre ideile lor fundamentale se referă la poezie, care reunește „tot ce e perceptibil, tot ce este recunoscut de spirit și intuit de suflet." Simultan cu activitatea **Școlii de la Jena** se publică în Anglia volume ale „noilor" poeți, W. Wordsworth și S. T. Coleridge, cei care consideră că scopul poeziei este de a-i face pe oameni să vibreze la sentimente simple și generale, la spectacolul naturii. În Franța, apariția cărților ***Despre literatură*** și ***Despre Germania*** semnate de Doamna de Staël (pseudonim literar pentru Germaine Necker) marchează începutul unui nou drum în literatură. În țara în care clasicismul a rezistat mai mult de 150 ani, romantismul s-a impus greu, o contribuție decisivă având, prin întreaga activitate, Victor Hugo. În ***Prefața*** la drama ***Cromwell*** (1827), acesta teoretizează noul curent literar, devenind autorul

Scanned with OKEN Scanner

manifestului romantismului. În estul şi sud-estul Europei (cu excepţia Rusiei) mişcările naţionale de eliberare coincid cu mişcările romantice, fiecare dintre acestea manifestându-se în funcţie de specificul condiţiilor istorice, de tradiţia literară şi de psihologia poporului respectiv. Romantismul european poate fi definit, din acest punct de vedere, ca sumă a unor variante naţionale.

Pe de altă parte, în plan european curentul a cunoscut o serie de trăsături generale, dintre care, cele mai importante sunt: cultivarea sensibilităţii şi a fanteziei creatoare; evaziunea în trecut, istorie, vis; contemplarea naturii; interesul pentru folclor; preferinţa pentru eroii excepţionali surprinşi în împrejurări excepţionale; libertatea totală de creaţie etc. În operele scriitorilor Novalis, Hoffmann (Germania), Byron, Shelley (Anglia), Hugo, Lamartine, Vigny (Franţa), Manzoni, Leopardi (Italia), Puşkin, Lermontov (Rusia) se regăsesc trăsăturile menţionate anterior.

În mod firesc, romantismul românesc a reprezentat o variantă naţională a celui european, influenţa franceză (în mod deosebit) fiind selectată şi adaptată realităţilor culturale autohtone ale timpului.

Instaurat prin evoluţie şi nu prin revoluţie, curentul a impus fenomenul de „ardere a etapelor", în vederea recuperării şi sincronizării cu literatura europeană. Astfel se explică prezenţa în opera aceluiaşi scriitor a elementelor clasice, preromantice, romantice şi realiste, mai ales pentru reprezentanţii generaţiei paşoptiste.

Se discută, de altfel, despre ***romantismul scriitorilor paşoptişti***, despre cel ***eminescian*** şi, în fine, despre cel ***posteminescian***. Cu alte cuvinte, romantismul românesc coincide cu „geneza poeziei româneşti însăşi" (Elena Tacciu).

Introducţia lui Mihail Kogălniceanu la revista *Dacia literară* (30 ianuarie 1840) nu a fost doar programul generaţiei de la 1848, ci şi manifestul romantismului românesc. Pe lângă deziderate precum unificarea culturală înaintea celei politice, realizarea unei critici obiective sau impunerea unei limbi literare unitare, important era şi cel referitor la promovarea unei literaturi originale şi de specific naţional. Indicând ca surse de inspiraţie istoria, folclorul şi natura, Kogălniceanu devenea teoreticianul romantismului românesc, punând bazele unui curent de idei numit naţional-popular.

În spiritul acestuia scriu Grigore Alexandrescu, Costache Negruzzi, Dimitrie Bolintineanu, Ion Heliade Rădulescu, Andrei Mureşanu şi, nu în ultimul rând, Vasile Alecsandri – personalitate marcantă a epocii. Toţi cei amintiţi sunt „deschizători de drumuri", scriitori romantici pe care îi va elogia Mihai Eminescu în poemul de tinereţe ***Epigonii***.

Dacă poeziile de debut ale lui Eminescu se încadrează prin tematică, tonalitate, univers imagistic liricii paşoptiste, cele din „perioada căutărilor" (1870-1879) sau din „perioada scuturării podoabelor" (1879-1883) îl situează în galeria marilor romantici europeni.

Timpul (în ipostaza sa individuală, efemeră sau universală, eternă), **cosmicul** (cu toate elementele sale – infinitul, luna, luceferii, cerul, haosul,

Scanned with OKEN Scanner

geneza, extincţia etc.), **istoria** (ca mister al etnogenezei, fundal al marilor pasiuni, panoramă a deşertăciunilor, societate coruptă, ş.a.), **natura** (stare de spirit, personaj mitic sau realitate metafizică) şi **iubirea** (împlinită sau nu) sunt temele preferate ale lui Eminescu, teme romantice prin excelenţă. şi motivele recurente ale liricii eminesciene sunt de factură romantică (codrul, luna, noaptea, floarea-albastră, stelele, visul, somnul, dorul, îngerul, demonul etc).

Eminescianismul rămâne nu atât „ipostaza arhetipală a romantismului românesc", cât coordonata fundamentală a literaturii noastre, opera eminesciană păstrând specificitatea naţională, raportată însă permanent la universalitate.

Romantismul posteminescian s-a caracterizat prin îmbinarea elementelor romantice cu trăsături simboliste sau sămănătoriste, ca în câteva dintre creaţiile aparţinând lui Al. Macedonski, O. Goga, Şt. O. Iosif, B. Ştefănescu Delavrancea.

Sintetizând, se constată că „spaţiul romantic poate fi considerat geneză a tuturor ipostazelor contemporane, geneză a tuturor temelor şi motivelor, a tuturor atitudinilor eului liric" (Elena Tacciu). Romantismul ne apare aşadar ca un ferment al revoluţiilor literare ulterioare. **(M. A)**

Perioada paşoptistă – Doctrina estetică promovată de revista „Dacia Literară"

Chiar dacă pentru începutul de secol al XIX-lea istoria literară înregistrează un număr relativ mare de scriitori din toate provinciile româneşti, creaţiile acestora sunt, în general, lipsite de valoare estetică şi nu mai satisfac, de multă vreme, exigenţele amatorului de lectură. Realităţile sociale şi politice sunt potrivnice pentru că impun o stare de izolare, astfel încât scrisul rămâne, pentru încă o vreme, ocupaţie de timp liber, apanajul diletanţilor. Majoritatea realizărilor din epocă au un caracter ocazional şi, în consecinţă, reuşitele în plan estetic sunt, în cel mai bun caz, fragmentare.

Din deceniul al treilea, situaţia se schimbă în mod semnificativ. Sfârşitul domniilor fanariote implică un proces de *reorientare* a intelectualilor care încep să se familiarizeze cu marea cultură şi literatură din Apus, şi de *recuperare* a decalajului faţă de contextul european. Scriitorii aspiră să depăşească, în cel mai scurt timp, complexul provincial, iar realizările lor ies din sfera divertismentului. Ca reflex al unei conştiinţe artistice tot mai evidente, scrisul tinde să se profesionalizeze. Lipseşte, însă, deocamdată, un program estetic realist, adaptat la necesităţile momentului, în măsură să polarizeze forţele creatoare şi să le orienteze în vederea împlinirii celor două deziderate fundamentale în epocă, valoarea şi specificul naţional.

Meritul elaborării unei asemenea orientări revine revistei „Dacia Literară" care apare la Iaşi în anul 1840, din iniţiativa lui Mihail Kogălniceanu, una dintre personalităţile marcante ale vremii. Articolul-program al publicaţiei – intitulat *Introducţie* şi semnat de „redactorul răspunzător" Kogălniceanu, este un prim

Scanned with OKEN Scanner

text cu caracter teoretic în care, pe de o parte, problemele momentului sunt analizate în mod realist, iar, pe de altă parte, sunt formulate câteva direcţii de evoluţie a literaturii naţionale în etapa următoare.

Mai întâi, autorul schiţează o istorie a presei româneşti, amintind de tentativele nereuşite ale unor intelectuali precum Teodor Racoce sau Zaharia Carcalechi de a edita publicaţii în limba naţională. Începând, însă, din 1829, apar numeroase gazete, merite esenţiale în acest sens revenind lui Gheorghe Asachi, în Moldova („Albina românească" şi „Alăuta românească"), lui Ion Heliade-Rădulescu, în Muntenia („Curierul românesc" şi „Curierul de ambe sexe") şi lui George Bariţiu, în Transilvania („Foaia pentru minte, inimă şi literatură"), „cele mai bune foi ce avem astăzi".

Când se referă la conţinutul acestor publicaţii, Kogălniceanu constată, mai întâi, că se acordă un spaţiu exagerat politicii („mai mult de jumătate din coloanele lor") şi faptul că sunt ancorate excesiv în problematica provinciilor pe care le reprezintă („au mai mult sau mai puţin o coloră locală").

Pornind de la aceste realităţi, autorul formulează cu limpezime orientările revistei: „O foaie... care, părăsind politica, *s-ar îndeletnici numai cu literatura naţională*, o foaie care, făcând abnegaţie de loc, *va fi numai o foaie românească* şi prin urmare s-ar îndeletnici cu producţiile româneşti, fie din orice parte a Daciei, *numai să fie bune...*"

Apare evident de la început faptul că M. Kogălniceanu are în vedere realizarea unui climat literar prin impunerea unor direcţii fundamentale: promovarea creaţiilor artistice autohtone în mod perseverent, impunerea specificului naţional şi a criteriului valoric („numai să fie bune"). Astfel, preocupările gazetei se plasează, de la început, în sfera literaturii, realizându-se o netă separare a acesteia de alte forme de activitate(precum politica, de exemplu). Este o primă afirmare la noi a conceptului de autonomie a esteticului.

Publicarea consecventă a producţiilor autohtone este, în altă ordine de idei, în măsură să concretizeze şi să stimuleze relaţia dintre autor şi cititor. Conştient că se supune judecăţii amatorului de literatură, cel dintâi va fi mereu preocupat de nivelul artistic al creaţiei sale. De cealaltă parte, prin exerciţiu sistematic, lectorul îşi creează un univers de aşteptare şi un cod de lectură, ajungând cu timpul, să-şi aproprieze, în mod conştient, sistemul de valori al operei.

O altă idee fundamentală este aceea a preluării şi valorificării experienţei artistice a înaintaşilor. Istoricul şi omul de cultură Kogălniceanu, care peste câţiva ani va edita cronicile române, nu putea rămâne insensibil la valorile Umanismului românesc şi ale Iluminismului, a căror recunoaştere şi asimilare se realizează în mod firesc. Astfel, el concepe literatura naţională ca pe un fenomen organic, de continuitate, în cadrul căruia fiecare generaţie îşi are partea sa de contribuţie: „urmând unui drum bătut de dânşii, folosindu-ne de cercările şi ispita lor, vom avea mai puţine greutăţi şi mai mari înlesniri în lucrările noastre".

Pe baza acestor considerente se schiţează în continuare structura publicaţiei, puse sub semnul conceptului de originalitate („compuneri originale", „scrieri

Scanned with OKEN Scanner

originale"). Paginile revistei se vor deschide cu generozitate textelor care aparţin redactorilor şi colaboratorilor („conlucrătorilor"), dar şi celor mai valoroase scrieri risipite prin gazetele vremii. Consecinţa imediată este o polarizare a artiştilor, esenţială pentru proiectele lui Kogălniceanu, astfel încât „foaia noastră va fi un repertoriu general al literaturii româneşti, în care, ca într-o oglindă, se vor vedea scriitorii moldoveni, munteni, ardeleni, bănăţeni, bucovineni.". Se preconizează ca selecţia textelor să se realizeze din perspectivă strict valorică. Artiştii valoroşi ai momentului se vor putea afirma liber, în afara oricărei constrângeri: „fiecare cu ideile sale, cu limba sa, cu tipul (specificul) său".

În formularea consideraţiilor de mai sus, Kogălniceanu porneşte de la ideea că reuşita unui program este condiţionată, în primul rând, de existenţa unui număr semnificativ de artişti talentaţi care să şi-l însuşească şi să-l ilustreze prin operele lor. Reunind principalii scriitori ai momentului, revista va putea impune cu fermitate, pe de o parte, orientările estetice esenţiale pentru destinul literaturii naţionale, iar pe de altă parte, va putea realiza o disociere convingătoare între valoare şi impostură.

Chiar dacă nu este, încă, momentul unor evaluări riguroase, Kogălniceanu aduce în discuţie necesitatea actului critic, realizat în spirit responsabil, obiectiv: „vom critica cartea, iar nu persoana". Totuşi, nu actul critic în sine este fundamental (de altfel, nici nu va fi aplicat în mod consecvent). Autorul inventariază, în această parte a studiului, acele elemente fundamentale pentru împlinirea unui ţel generos. Aşadar, reunind creatorii valoroşi, respectându-le individualitatea artistică, impunând actul critic, e posibil să se împlinească o nobilă aspiraţie, aceea *„ca românii să aibă o limbă şi o literatură comună pentru toţi"*.

Observaţia lui Paul Cornea, este, din acest punct de vedere pertinentă: „Marea însemnătate a programului «Daciei literare» nu rezidă... în ceea ce corectează, ci în ceea ce aduce nou. Esenţială e promovarea hotărâtă şi deplin consecventă a directivei naţionale şi populare în literatură".

Scopul este, aşadar, clar formulat. Urmează, în mod firesc, precizarea orientărilor necesare pentru împlinirea acestor obiective, nu înainte, însă, de un efort susţinut de a îndepărta tot ceea ce ar putea zădărnici reuşita demersului. Astfel, un prim obstacol este reprezentat, în concepţia lui Kogălniceanu, de traduceri care „nu fac o literatură". Afirmaţia se bazează pe o bună cunoaştere a realităţilor vremii. Teatrul este sufocat de trupe străine, care, în absenţa unui repertoriu original, pun în scenă piese cu valoare îndoielnică. Romanele de mistere şi de aventuri, foarte lecturate în epocă, de altfel, pervertesc gustul cititorului, sunt „o manie ucigătoare a gustului original". În consecinţă, e momentul pentru o orientare hotărâtă către realităţi naţionale: „Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre ţări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitoreşti şi de poetice, pentru ca să putem găsi şi la noi sujeturi de scris."

Scanned with OKEN Scanner

Sunt concentrate aici principalele surse de inspiraţie, menite, în opinia lui Kogălniceanu, să impulsioneze evoluţia fenomenului literar autohton. Sintetizându-le, autorul articolului nu face decât să concretizeze aspiraţiile unei întregi generaţii: „.principiile proclamate la «Dacia literară» nu erau rodul unei iniţiative personale, ci expresia unei stări de spirit foarte generale"(Paul Cornea).

Numite, sau doar sugerate, domeniile pe care le propune autorul sunt istoria, natura, folclorul şi actualitatea. Prin prisma primelor trei, programul revistei este unul de inspiraţie romantică, în deplin acord cu spiritul epocii.

Inspiraţia din istorie stimulează, în epocă şi mai târziu cultivarea unor specii epice, lirice şi dramatice. Bolintineanu publică *Legende istorice,* Alecsandri impune poemul eroic, valorificând şi sursa folclorică (*Dan, căpitan de plai, Dumbrava Roşie*), iar mai târziu Hasdeu consacră drama de inspiraţie istorică *(Despot Vodă, Răzvan şi Vidra),* pietre de temelie ale repertoriului dramatic naţional. Scriitorii epocii încep să cerceteze cu entuziasm paginile istorice naţionale pentru a descoperi „sujeturi" semnificative. Printre realizările notabile în acest sens se înscrie şi *Umbra lui Mircea. La Cozia* de Grigore Alexandrescu, publicată în 1844. Tema este sugerată chiar din titlu, istoria. Poetul aduce în prim-plan o personalitate emblematică a trecutului, voievodul Mircea cel Bătrân din dorinţa de a rememora o lecţie a trecutului care să-i mobilizeze pe contemporani (la 1844 „lumea e în aşteptare", aspiră la împlinirea unor idealuri). În chip firesc, poezia este o meditaţie asupra istoriei, semnificaţiile acesteia fiind puse în legătură cu aspiraţiile prezentului, ale generaţiei din 1848.

Cadrul iniţial, specific romantic, se caracterizează prin solemnitate şi mister. Nota de fabulos este accentuată de imaginea turnurilor, simbol al vechimii, verticalităţii şi stabilităţii. Imaginea este plasată sub semnul curgerii implacabile a timpului, sugerată de mişcarea ritmică a valurilor Oltului. Este deopotrivă, un cadru evocator, dar şi cu valenţe anticipative. Ora romantică, miezul nopţii, „ceasul nălucirii" realizează o atmosferă fantastică. Motivele (peştera, râpa, stânca, muşchiul zidului, umbrele) accentuează nota de mister, de teroare. Pe un fundal grandios, impresionant, se proiectează fantoma voievodului. Din arsenalul romantic se mai utilizează exclamaţiile şi interogaţiile retorice menite să sublinieze măreţia acestuia, dar şi faptele de arme prin care a rămas în istorie. Ca mai târziu la Eminescu, râurile (Oltul, Dunărea), personificate, devin, nu numai martori a unui trecut glorios, ci şi simboluri ale eternităţii şi ale stabilităţii poporului român. De altfel, în spirit romantic, se accentuează permanent ideea comuniunii om-natură.

Dintre resursele specifice acestui curent se remarcă utilizarea frecventă a antitezei. Cea dintâi este menită să sublinieze importanţa faptelor de arme a domnitorului muntean: „Dar cu slabele-ţi mijloace faptele-ţi sunt de mirare".

În partea a doua a poeziei, autorul pune faţă în faţă trecutul („vremi de fapte strălucite /însă triste şi amare") şi prezentul, când oamenii caută calea progresului prin bună înţelegere, conştienţi de grozăviile războiului. De asemenea, prin prisma

Scanned with OKEN Scanner

gloriei străbune meditează la incapacitatea contemporanilor săi de a reînvia: „Greutatea ei ne-apasă, trece slaba-ne măsură".

Ideologia „Daciei literare" se constituie, aşadar, într-un prim program literar coerent şi realist. Principiile estetice promovate, orientarea spre surse de inspiraţie autohtone grăbesc procesul de maturizare a creaţiilor artistice şi prefigurează conceptul de specific naţional.

Alături de istorie, folclorul se înscrie ca model şi sursă de inspiraţie, iar sentimentul naturii contribuie sugestiv la diversificarea liricii româneşti.

Tot ceea ce se publică acum reprezintă reuşite în plan artistic, mai ales în raport cu epoca, dar şi experienţe artistice ale căror rezultate vor fi evidente mai târziu. şi dintr-o perspectivă şi din cealaltă privind lucrurile, meritele „Daciei literare" sunt incontestabile. **(C. B.)**

Umbra lui Mircea. La Cozia de Grigore Alexandrescu

Aparţinând, cronologic şi prin principii estetice, generaţiei de scriitori paşoptişti ai literaturii române (1830-1860), Grigore Alexandrescu este autorul unei poezii care răspunde crezului literar lansat de Mihail Kogălniceanu în articolul *Introducţie* al revistei „Dacia literară" (1840): „Istoria noastră are destule fapte eroice (...) pentru ca să putem găsi şi la noi sujeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuinţă să ne împrumutăm de la alte naţii". Considerat manifestul romantismului românesc, programul semnat de Kogălniceanu este respectat practic de către scriitorii paşoptişti care înţeleg că operele lor trebuie să sprijine idealul de libertate şi unitate naţională, inspirându-se din istoria poporului, din trecutul glorios al românilor. Direcţia generală a literaturii epocii de la '48 a constat în confruntarea permanentă a trecutului cu prezentul în scopul extragerii unor pilde autentice pentru contemporani. Deşi aderă la ideile promovate de Kogălniceanu, care elogia „curajul individual", îndrăzneala faptelor „săvârşite de luptătorii cu sabia" (pentru Kogălniceanu domnitorii români sunt asemenea lui Alexandru cel Mare, Ahile sau Cezar), Grigore Alexandrescu se simte mai aproape de viziunea retrospectiv istorică a prietenului său, Ion Ghica. Acesta recomanda „depărtarea oarecum de mirarea (admiraţia) de la faptele voiniceşti şi asupritoare", astfel încât atitudinea anti-violenţă (războiul e „bici groaznec") a lui Alexandrescu se explică prin spiritul etic, uşor didacticist, al poetului.

Meditaţiile istorice şi patriotice, precum *Trecutul. La Mănăstirea Dealului, Umbra lui Mircea. La Cozia, Răsăritul lunei. La Tismana, Mormintele. La Drăgăşani,* reunite in volumul *Suvenire şi impresii,* sunt prilejuite de pelerinajul poetului la mănăstirile olteneşti (1842), „cugetul" său fiind acela al unui „privitor al naturei sălbatice şi admirator al eroilor care au zidit acele sfinte locaşuri", după cum menţionează în *Memorial de călătorie.* În acelaşi jurnal, Alexandrescu nota: „acei care mor pentru libertatea unei naţiuni sunt demni a trăi in memoria naţiunii", de aceea numele ctitorului Coziei, Mircea

Scanned with OKEN Scanner

cel Bătrân, („valorosul domn"), îi deşteaptă călătorului „suveniruri măreţe". Detaşându-se, ca Goga, mai târziu, de propriile-i „patemi", Grigore Alexandrescu alege, şi la propunerea lui Kogălniceanu, „sujeturi istorice de un interes naţional şi, prin urmare, mai puţin egoiste", declarându-şi dezideratul poetic: „Aşa în a mea râvnă, pe locul părintesc,/ Fiu al ăstor ruine, ţărâna lor slăvesc" *(Trecutul, La Mănăstirea Dealului)*.

Aşadar, „călătorul romantic cel mai vechi" din literatura română (Tudor Vianu) compune, cu ocazia vizitei sale la mănăstirea Cozia, poezia *Umbra lui Mircea. La Cozia* – „expresia cea mai desăvârşită a meditaţiei cu subiect naţional în opera lui Grigore Alexandrescu" (Dimitrie Popovici). Toate meditaţiile sale patriotice se constituie în elogii aduse paginilor eroice ale istoriei naţionale prin care poetul caută sa ofere modele demne de urmat contemporanilor săi. În acest text, dintre figurile luminoase ale trecutului, omagiul scriitorului se îndreaptă către domnitorul Mircea cel Bătrân a cărui memorie („suvenir") este evocată.

Majoritatea exegeţilor poeziei scrise de Grigore Alexandrescu remarcă, îndeosebi, „teatralitatea" meditaţiilor istorice ale romanticului paşoptist. G. Călinescu vorbea despre gustul pentru „scenaria", autorul creând o veritabilă scenografie, în care fiecare obiect se încadrează perfect în decor. Dumitru Micu vede în poezia lui Alexandrescu un „spectacol muzical-pantomimic, pus în scenă conform unor principii regizorale clasice". Comentariile critice sunt, într-adevăr, susţinute de „alura" dramatică a textului. În mod evident, poezia *Umbra lui Mircea. La Cozia* (ca şi celelalte meditaţii) cunoaşte pronunţate inflexiuni dramatice: discursul poetic este alcătuit sub forma unui amplu monolog a cărui solemnitate transformă eroul istoric în personaj, însuşi poetul devenind, simultan, actor şi regizor în compunerea sa teatrală.

Poezia debutează scenic încă din titlu, menţiunea „La Cozia" dobândind statutul unei didascalii ce anticipează ridicarea cortinei. Incipitul poeziei este proiectat în deplin fabulos romantic, potenţat de asonanţa vocalei „u" care conferă versurilor conotaţiile unei atmosfere tragic-fantastice: „Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate". Topos al liricii romantice, motivul „turnului", comentează Eugen Simion, „ar putea sugera o detaşare a imaginaţiei de lanţurile raţiunii pedestre". Simbolizând, potrivit mitologiei, „o poartă a cerului", turnul dobândeşte valenţele poetice ale unui „zbor în amintire" (E. Simion); este modalitatea scriitorului de a evada în trecut, printr-o desprindere de concret, spre a accede la o istorie grandioasă. Preludiul romantic al poemului continuă cu motivul „cadenţei apelor" (G. Călinescu) care izbesc ritmic „zidul vechi al mănăstirei": perpetua mişcare a talazurilor are scopul de a aminti trecutul eroic adăpostit de ruinele fostei cetăţi. Vibraţia „metalică" a versurilor este susţinută şi amplificată prozodic, prin conservarea rimei încrucişate şi a măsurii ample, de 15-16 silabe, asociată combinaţiei ritmice anapest-peon, tehnici de versificaţie care determină cititorul să identifice perfecţiunea armoniei imitative, care a născut un Vergilius autohton.

Scanned with OKEN Scanner

Fixat central în decorul imaginat, eul poetic se lasă invadat de tenebrele nopţii, cunoscut motiv romantic, care declanşează ieşirea din timpul şi spaţiul real (profan), prilejuind intruziunea fantasticului: „Dintr-o peşteră, din râpă, noaptea iese, mă-mpresoară:/ De pe muchie, de pe stâncă, chipuri negre se cobor". Invocarea nopţii, într-un veritabil ritual magic, este explicată poetic de către Alexandrescu într-o altă meditaţie: „Noaptea/ [...]/ Două nobile instincte cu putere să deşteaptă:/ Unu – a cerului credinţă, altu – a patriei iubire,/ Ce odată-n aste locuri pe strămoşi îi insufla". *(Răsăritul lunei. La Tismana).* Începând cu al treilea catren, tonul poetului devine tot mai oratoric, Alexandrescu apelând la tehnica gradaţiei, a suspense-ului romantic menit să sporească emoţia şi tensiunea cititorului, pregătindu-l pentru apariţia fantomatică a măreţului voievod; învierea naturii, concretizată stilistic în personificări şi hiperbole (procedeul comun al romanticilor) conturează un tablou magic şi halucinant care avertizează asupra învierii fantomatice a prinţului din criptă: „Muşchiul zidului se mişcă... pântre iarbă se strecoară/ o suflare, care trece ca prin vine un fior" şi „Este ceasul nălucirei: un mormânt se desvăleşte,/ o fantomă-ncoronată din el iese... o zăresc...".

Punctuaţia începe să se precipite (se observă inclusiv o tehnică „avant la lettre" a ingambamentului în finalul strofei a doua), „lungile pauze sintactice şi metrice" (cezurile) având rolul „de a da grandoare apariţiei fantomei" (Paul Cornea). În acest decor teatral, în care singurul „personaj" – actor este, deocamdată, eul liric, va intra solemn actorul principal, ilustra fantomă a lui Mircea cel Bătrân. Ivirea ei este descrisă în manieră shakespeariană, poetul urmărind umbra hamletian, indicând deplasările ei care „vestesc miracolele firii" (G. Călinescu). Verbul la imperativ „Ascultaţi...!" are acelaşi efect dramatic, poetul adresându-se întreg poporului român, căruia îi oferă, drept exemplu, figura princiară a domnului Ţării Româneşti. Numele voievodului nu este încă anunţat, poetul scontând pe cunoscutul impact romantic, obţinut prin apostrofă şi succesiunea de interogaţii retorice, care iau Oltul drept martor al trecutului: „Oltule, care-ai fost martur vitejiilor trecute/ [...] / Cine oar' poate să fie omul care te-a-ngrozit?". Aici, Oltul devine un substitut al umbrei hamletiene, verbul „a se îngrozi" având conotaţiile elogiative ale trecutului de fapte glorioase ale lui Mircea, luptător pentru idealurile romanilor. Fantoma sepulcrală impune respectul plin de adoraţie atât al poetului, cât şi al neamului românesc: „Sărutare, umbră veche! primeşte-nchinăciune/ De la fiii României care tu o ai cinstit:/ Noi venim mirarea noastră la mormântu-ţi a depune". Despre secvenţa lirică succedând acestor versuri, G. Călinescu îşi exprimă reţinerea: „Monologul ce urmează e somnoros, monoton ca un descântec cavernos", criticul literar considerând că Alexandrescu abandonează „glasul formidabil şi profetic", „medievalismul fantastic" şi „instrumentaţia colosală" care conferă valoare artistică meditaţiei.

Următoarele catrene iau tonul unei ode prin care sunt celebrate virtuţile domnitorului, fiindu-i omagiate deopotrivă intenţiile şi faptele glorioase: „întreprinderea-ţi fu dreaptă, a fost nobilă şi mare". Se remarcă utilizarea verbului

Scanned with OKEN Scanner

şi a substantivului „a (se) mira", respectiv „mirare", cu sensul etimologic din limba latină de „a admira/ admiraţie"; motivaţia se regăseşte atât în momentul de început al limbii române literare, cât şi în includerea semnificaţiei de uimire în faţa actelor brave ale voievodului. Enumeraţia de epitete care vădesc veneraţia pentru eroismul voievodului se conjugă, însă, spre finalul acestei secvenţe cu dezamăgirea cauzată de o generaţie contemporană nedemnă de iluştrii ei predecesori: „Greutatea ei ne-apasă, trece slaba-ne măsură,/ Ne- ndoim dac-aşa oameni întru adevăr au stat". Decepţionat, poetul constată decăderea moravurilor, absenţa aspiraţiilor, abandonarea luptei pentru împlinirea idealurilor seculare: „Au trecut vremile- acelea, vremi de fapte strălucite/ [...] legi, năravuri se-ndulcesc". Este vorba despre cultivarea procedeului romantic al antitezei, aici trecut (glorios) – prezent (decadent), aşa cum o realiza şi Andrei Mureşanu *(Deşteaptă-te, române!)* în spirit paşoptist. Tonul satiric din această secvenţă anticipează, de asemenea, *Scrisoarea III* eminesciană, unde, la fel omagiului istoriei naţionale îi urmează înflăcărata diatribă împotriva vremurilor nedemne. „Ochiul lucid" şi „expresia incisiv-ironică" (Ioana Em. Petrescu) se estompează prin apropierea de concepţia didacticistă, deşi naivă la Alexandrescu, exprimată de Ion Ghica: prezentul, oricât de mic şi ridicol, judecă istoriceşte trecutul. Chiar dacă, eroice, „vremile" trecute sunt „triste şi amare"; războiul devine acum, metaforic, „bici groaznec", „urgie" şi „foc" care aduce triumful, dar însângerat, căci a semănat moarte („Şi ai lui sângeraţi dafini naţiile îi plătesc"). Naivitatea lui Alexandrescu derivă din promovarea romantică a ideii că popoarele au renunţat la conflicte, descoperind puterea concordiei, gloria ştiinţei, a artei, a păcii: „Prin ştiinţe şi prin arte naţiile înfrăţite/ În gândire şi în pace drumul slavei îl găsesc".

Viziunea utopică asupra istoriei contemporane slăbeşte consistenţa poemului, recâştigată în finalul poeziei. Secvenţa ultimă a meditaţiei revine simetric la atmosfera romantic-fabuloasă a incipitului: muzica valurilor şi a umbrelor este reluată acum nu crescendo, ci într-un diminuendo care pregăteşte, scenic, reintrarea umbrei în mormânt („Peste unde şi-n tărie întunericul domneşte/ Tot e groază şi tăcere... umbra intră în mormânt"). Zidurile mănăstirii, ale cetăţii, altădată grandioase, sunt „vechi", nu din cauza timpului, ci pentru că nimeni nu le mai conferă strălucirea unor fapte glorioase. Finalul are, însă, şi vibraţii optimiste, aproape mesianice: „Lumea e în aşteptare" sună ca o speranţă a poetului care crede în ivirea unui demn continuator al luptei duse odinioară de măreţul domnitor Mircea cel Bătrân. Poezia lui Grigore Alexandrescu se înscrie, prin temă, motive literare şi mesaj artistic, în categoria textelor lirice paşoptiste care promovau curentul naţional-popular: zeificarea voievodului Mircea cel Bătrân, stilul sacerdotal al meditaţiei aveau rolul de a trezi conştiinţele conaţionalilor prin oferirea unui model de conducător, militant devotat pentru cauza poporului său. **(S. Z.)**

Scanned with OKEN Scanner

Zburătorul de Ion Heliade Rădulescu

Personalitate controversată în epocă, autodidact cu preocupări culturale dintre cele mai diferite (învăţământ, teatru, filozofie, estetică şi literatură), I. Heliade Rădulescu ilustrează, în epoca sa, inegală valoric, spiritul romantic al epocii de la 1848.

Cea mai rezistentă operă a poetului rămâne, indubitabil, *Zburătorul,* în care se observă predispoziţia romantică de a combina speciile (baladă, pastel, elemente de meditaţie) într-o creaţie care va deschide orizonturi noi liricii româneşti. Apărută iniţial cu titlul *Baladă. Zburătorul,* în „Curierul românesc" (nr. 9, din 4 februarie 1844) sub semnătura I. E., această creaţie se revendică din *Introducţia* lui Kogălniceanu la „Dacia Literară", articol în care se propun scriitorilor contemporani „sujeturi" (teme) ca istoria, natura ori folclorul patriei, oferindu-se, de fapt, premisele teoretice ale romantismului românesc.

Structurată în trei secvenţe, poezia lui I. H. Rădulescu transfigurează artistic mitul erotic al Zburătorului, despre care Călinescu afirmă că „este un demon frumos, un Eros adolescent, care dă fetelor pubere turburările şi tânjirile întâiei iubiri." *(Istoria literaturii române de la origini până în prezent).* Dimitrie Cantemir rămâne, însă, primul autor care, scriind despre credinţele românilor, nota în *Descriptio Moldaviae:* „Sburător se chiamă un tânăr, fantasma unui tânăr frumos, care noaptea, după cum crede poporul, se introduce pe lângă fecioare, mai ales logodnice, şi le seduce, nefiind văzut de către ceilalţi fie cât de păzitori". Spirit comparatist, B. P. Hasdeu regăseşte mitul într-un cântec popular polon din Galiţia, considerând că această manifestare se explică prin natura umană, prin reacţiile fireşti în faţa unor fenomene inexplicabile pentru om. În seria baladelor culte, care pornesc de la Zburător, mai pot fi amintite *Lenore* a lui August Bürger sau *Fuga* lui Mickiewicz (ambele apărute înaintea lucrării lui I. H. Rădulescu).

Credinţa în Zburător a însemnat o sursă de inspiraţie pentru mulţi creatori români, dornici să reinterpreteze în manieră personală mitul, aşa cum procedează Mihai Eminescu în *Călin (File din poveste)* sau în *Luceafărul,* chiar omul de teatru Felix Aderca realizează o „comedie lucidă", intitulată sugestiv *Zburător cu negre plete sau visul unei nopţi de mai* (1923). Aproape la fel de incitantă ca şi mitul jertfei pentru creaţie, literatura cu şi despre Zburător îl făcea pe G. Călinescu să constate: „Începând cu I. H. Rădulescu, nu este liric român care să nu fi reluat mitul în diferite chipuri. Unii au crezut că trebuie să ducă aceste producţii spre o sursă romantică, ceea ce este fals, fiindcă unii din poeţi nici măcar n-aveau noţiunea temei occidentale. Singura notă romantică este întemeierea pe tradiţii populare" *(op. cit.).*

Creaţia lui I. H. Rădulescu debutează cu o secvenţă lirică în care Florica se confesează mamei sale, arătându-i stările confuze prin care trece, monologul liric se construieşte pe o serie de antiteze, care evidenţiază atât modificările de ordin fizic, dar şi cele de natură interioară: „un foc s-aprinde-n mine, răcori mă iau la

Scanned with OKEN Scanner

spate" sau „Ah! Inima-mi zvâcneşte!. şi zboară de la mine!/ Îmi cere ... nu-şt' ce-mi cere! şi nu ştiu ce i-aş da". Întreaga mărturisire a fetei se realizează într-un limbaj colocvial, plin de naturaleţe şi spontaneitate. Imperativul „vezi", vocativul „mamă", prezenţa interjecţiei „Ah", ca şi propoziţia interogativă „Oar-ce să fie asta?" – repetată cu îngrijorare de fată, accentuează inocenţa şi naivitatea acesteia. Ca orice tânără de la ţară, Florica îi cere mamei sale să apeleze la experienţa de viaţă a bătrânilor, la religie ori la magie:

„Oar-ce să fie asta?. întreabă pe bunica:
O şti vrun leac ea doară. o fi vreun Zburător!
Or aide l-alde baba Comana ori Sorica,
Or du-te la moş popa, or mergi la vrăjitor."

Monologul fetei se desfăşoară „în murgul serei", sintagmă cu care se şi deschide cea de-a doua secvenţă lirică, pastelul înserării. Anticipând *Sara pe deal* de Mihai Eminescu sau *Noapte de vară* a lui George Coşbuc, aceste versuri urmăresc momentele succesive ale înserării, în amurg, apoi „încep a luci stele rând una câte una" până când „e noapte naltă, naltă".

Poetul creează un tablou de natură, urmărind două coordonate: cea terestră, în care satul apare cu zgomotele şi mişcările specifice (întoarcerea cirezilor de la câmp, focul pentru cină şi odihna) şi cea cosmică, ce surprinde mişcarea astrelor: „soarele sfinţise", „încep a luci stele", până când se creează, în ambele planuri, o linişte solemnă:

„E noapte naltă, naltă; din mijlocul tăriei Veşmântul său cel negru, de stele semănat Destins coprinde lume."

Trecerea timpului este marcată, în acest caz, nu numai de elementele de natură amintite anterior, ci şi de utilizarea unor timpuri verbale diferite: de la imperfectul „era", „trăgea", „alerga", la prezentul din strofele următoare: „s-astâmpără", „încep", „osteneşte". Atât imperfectul, cât şi prezentul accentuează repetabilitatea mitică a ciclurilor naturii, creând un peisaj atemporal. Sugestiile vizuale („Şi focuri în tot satul încep a se vedea") şi auditive (gerunziul acordat „muginde", verbele „ţipând", „striga" sau substantivele „gemetele", sau „murmură") dau expresivitate acestei descrieri.

Ca şi în textul eminescian *Sara pe deal,* pe măsură ce se apropie noaptea, se observă o descreştere a zgomotelor şi o încetinire a mişcărilor până la momentul în care staticul ia locul dinamicului, aspect evidenţiat de conjuncţia adversativă „dar" („Dar câmpul şi argeaua câmpeanul osteneşte") şi de repetiţia substantivului „tăcere" la început de vers: „Tăcere pretutindeni acum stăpâneşte" şi „Tăcere este totul".

Ultima strofă a pastelului este o frază a cărei muzicalitate emană şi din faptul că este bazată pe raportul de coordonare între propoziţii principale:

„Tăcere este totul şi nemişcare plină;
Încântec sau descântec pe lume s-a lăsat;
Nici frunza nu se mişcă, nici vântul nu suspină,
Şi apele dorm duse, şi morile au stat".

Scanned with OKEN Scanner

Noaptea, personificată („Veşmântul său cel negru de stele semănat/ Destins coprinde lumea"), tutelează, într-o evidentă manieră romantică, universul plin de armonie. Tăcerea şi nemişcarea par perfecte, aspect indus de epitetul „plină". Prezenţa conjuncţiei copulative „şi" alături de repetiţia cuvântului „nici" fixează sentimentul de linişte, în acord cu pacea naturii. De această dată peisajul se află sub semnul staticului, evidenţiat de predicatele ultimelor două propoziţii („dorm" şi „au stat"). Jocul de cuvinte „încântec/ descântec" pune peisajul sub semnul armoniei (încântare) şi al magicului. Tabloul de natură, cu toate atributele amintite, calm, echilibru, frumuseţe neobişnuită, este susţinut de ritmul iambic, în catrene cu versuri ample, cu măsura de 13 – 14 silabe.

După cum se poate observa, pastelul pare un liant între confesiunea fetei, pur personală şi dialogul „suratelor", comentatoare anonime, un fel de „gura satului", din ultima secvenţă. Pe fondul unui peisaj care stă sub semnul liniştii şi al solemnităţii, apar câteva întrebări cu rostul de a explica un fenomen neînţeles care aduce tulburări pentru „biata fetişoară":

„Vro stea mai cade iară? vrun împărat mai moare?
Or e - să nu mai fie! – vro pacoste de zmei!"

Zburătorul este asimilat unor apariţii perturbatoare („zmeu", „balaur de lumină") de sorginte malefică („împielițatul", „spurcatul", „bată-l crucea") şi cu urmări nebănuite („vezi, d-aia a slăbit / şi s-a pălit copila"). Gândirea populară îl antropomorfizează, împrumutându-i atributele frumuseţii adolescentine: „Ca brad un flăcăiandru, şi tras ca prin inel / Bălai, cu păr de aur". Cu toate acestea, vocea colectivă, uşor ironică, fixează originea nepământeană a Zburătorului: „dar slabele lui vine / N-au nici un pic de sânge, ş-un nas – ca vai de el". Presentimentul iubirii, stările confuze prin care trece tânăra nu au leac, fie acesta de natură religioasă sau magică:

„Şi ce-i mai faci pe urmă? Că nici descântătură,
Nici rugi nu te mai scapă. Ferească Dumnezeu."

Naturaleţea acestui fragment trebuie raportată la limbajul colocvial utilizat de „surate", în care autorul include, în mod firesc, elemente de oralitate („l-alde", „spun" pentru impersonalul „se spune"), sau apelative familiare: „surato", „leicuţă". Ca şi în monologul Floricăi, se observă şi în acest caz, abundenţa semnelor de punctuaţie cerute, de exemplu, de propoziţiile interogative ori exclamative.

Cele trei secvenţe lirice care alcătuiesc balada *Zburătorul* ilustrează, în mod convingător, conştiinţa romantică a lui I. H. Rădulescu, atras de miturile naţionale pe care le plasează într-un superb tablou de natură autohtonă. **(R. M. B.)**

Scanned with OKEN Scanner

Alexandru Lăpuşneanul de C. Negruzzi

C. Negruzzi, apreciat de către Al. Piru drept „un clasic al romantismului", este autorul nuvelei *Alexandru Lăpuşneanul* (al cărei titlu iniţial a fost, după model cronicăresc, mai amplu – *Scene istorice din cronicele Moldaviei. Alexandru Lăpuşneanul)* şi care a fost publicată în 1840, în primul număr al revistei „Dacia literară" (fiind inclusă, ulterior, în ciclul *Fragmente istorice* din volumul *Păcatele tinereţilor),* ilustrând creator programul revistei, *Introducţia,* formulată de M. Kogălniceanu, prin promovarea unei literaturi originale, având drept sursă de inspiraţie istoria naţională („Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre ţări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitoreşti şi de poetice pentru ca să putem găsi şi la noi sujeturi de scris...").

Având în vedere contextul literar în care a apărut, construcţia discursului narativ, pregnanţa protagonistului, G. Călinescu aprecia că „numele lui C. Negruzzi este legat, de obicei, de nuvela istorică *Alexandru Lăpuşneanul,* care ar fi devenit o scriere celebră ca şi *Hamlet*, dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale".

Atributele epicului înscriu naraţiunea drept modul principal de expunere, dialogul dinamizând substanţa narativă şi contribuind la individualizarea personajelor, descrierea fiind folosită în realizarea portretelor fizice, în memorabila scenă a măcelului sau în prezentarea cetăţii Hotinului. Personajele sunt relativ puţine, fiind caracterizate în funcţie de raportarea la protagonist – personaje secundare (boierii Spancioc, Stroici, Moţoc, doamna Ruxanda), episodice (mitropolitul Teofan), magistral fiind surprins personajul colectiv (prefigurându-l pe Rebreanu) – mulţimea adunată sub zidurile palatului nu reuşeşte, iniţial, să-şi formuleze decât vag revendicările („venise fără să ştie pentru ce au venit şi ce vrea"), iar când cineva rosteşte numele lui Moţoc, toate nemulţumirile individuale se cristalizează în jurul acestui nume („Capul lui Moţoc vrem!").

Discursul narativ are o construcţie riguroasă – este structurat în patru părţi, fiecare cu câte un motto semnificativ, rezumând în formulă simbolică acţiunea acestora, conform tehnicii „la mise en abîme": „Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreu...", „Ai să dai samă, Doamnă!", „Capul lui Moţoc vrem..." şi „De mă voi scula, pre mulţi am să popesc şi eu..."; acest echilibru compoziţional conferă caracter dramatic textului, cele patru capitole fiind asemenea actelor unei drame, marcând, totodată, momentele subiectului literar. Se observă tendinţa de obiectivare a *perspectivei narative,* în sensul susţinerii verosimilităţii întâmplărilor prezentate; astfel, naratorul este „extradiegetic", optând pentru naraţiunea la persoana a III-a, cu „focalizare zero" (G. Genette) şi viziune „du dehors" (J. Pouillon). Intervenţiile directe sunt, astfel, minime – de exemplu, când denumeşte discursul lui Lăpuşneanu în biserică „deşănţată cuvântare", când îl califică „tiran" sau atunci când apreciază că „meditează la vreo nouă moarte, vreo nouă daună" (contexte în care „funcţia narativă" este dublată de cea „de interpretare" – J. Lintvelt).

Scanned with OKEN Scanner

Aşa cum o sugerează şi titlul, tema nuvelei este istorică, surprinzând evenimente din cea de a doua domnie a lui Alexandru Lăpuşneanu, culoarea epocii fiind potenţată, la nivel lingvistic, prin prezenţa arhaismelor de diferite tipuri (lexicale: „spahii", „stolnic", „vornic", fonetice: „pre", „cari", gramaticale: „a să aibă nevoie").

Conform esteticii romantice a contextului literar paşoptist, C. Negruzzi se inspiră din cronici – astfel, scriitorul preia din letopiseţul lui Grigore Ureche imaginea domnitorului, scene, fapte din timpul domniei acestuia, precum şi replicile memorabile, devenite motto-uri pentru primul, respectiv, ultimul capitol. Textul fiind unul artistic, autorul apelează la licenţa istorică – veridicitatea evenimentelor subordonându-se dimensiunii expresive a nuvelei, pentru că, aşa cum susţinea G. Călinescu, „Negruzzi a înţeles spiritul cronicii române şi a pus bazele unui romantism pozitiv, scutit de naive idealităţi". În sensul acestei metamorfoze simbolice persoană – personaj literar, adevăr istoric – adevăr artistic, trebuie menţionat că, în contextul istoric avut în vedere, Moţoc, Spancioc şi Stroici nu mai trăiau, dar sunt prezenţi în nuvelă pentru a ilustra, prin pregnanţa lor tipologică, sub semnul antitezei romantice, tipul boierului linguşitor, fără scrupule, ipocrit, cinic, respectiv, pe cel al boierilor patrioţi.

Evoluţia firului narativ este lineară, respectând succesiunea cronologică a evenimentelor, impresia de veridicitate fiind susţinută şi prin precizia plasării acţiunii în timp (a doua domnie a lui Lăpuşneanu) şi spaţiu (Moldova); expoziţiunea prezintă, astfel, întoarcerea lui Lăpuşneanu la tronul Moldovei, „întovărăşit de şepte mii spahii şi vreo trei mii oaste de strânsură". Însoţit de vornicul Bogdan, domnitorul poposeşte în apropiere de Tecuci, unde primeşte solia formată din vornicul Moţoc, postelnicul Veveriţă, spătarul Spancioc şi Stroici, care îi cer să se întoarcă la Constantinopol, deoarece „ţara este liniştită" şi poporul nu-l doreşte – venirea lui le-ar permite păgânilor să prade şi să pustiască Moldova. Lăpuşneanu îşi exprimă hotărât dorinţa de a redobândi tronul răzbunându-se, totodată, pe boierii care l-au trădat la prima domnie: „Să mă-ntorc? Mai degrabă-şi va întoarce Dunărea cursul îndărăpt!". Dezamăgiţi de răspunsul primit, toţi boierii ies din cortul lui Lăpuşneanu, cu excepţia lui Moţoc, care i se închină voievodului, recunoscându-i puterea („...ştia că Alexandru-vodă a să aibă nevoie de un intrigant precum era el").

Intriga nuvelei este determinată de acţiunile întreprinse de Lăpuşneanu împotriva boierilor (după ce, „nesimţindu-se în stare a se împotrivi", Ştefan Tomşa fuge în Valahia), urmate de intervenţia doamnei Ruxanda; astfel, porunceşte să fie arse toate cetăţile Moldovei (în afară de Hotin), „ca să sece influenţa boierilor şi să stârpească cuiburile feudalităţii", iar boierii erau ucişi „la cea mai mică greşeală dregătorească, la cea mai mică plângere ce i se arăta".

În sala tronului, doamna Ruxanda îl roagă pe Lăpuşneanu să pună capăt vărsării de sânge şi durerilor nesfârşite la care îi condamnă pe urmaşii celor ucişi, relatându-i întâlnirea cu „o jupânească cu cinci copii", al cărei soţ fusese ucis de Lăpuşneanu, capul fiindu-i „ţintuit în poarta curţii". Intrigat de atitudinea soţiei sale, domnitorul ripostează brutal, promiţându-i ulterior un „leac de frică".

Scanned with OKEN Scanner

Lăpuşneanu participă în cadrul Mitropoliei la liturghia unei sărbători, încercând, prin comportament şi prin discursul ţinut după slujba religioasă, să-i convingă pe boierii prezenţi în biserică de sinceritatea intenţiilor sale: „Să trăim de acum în pace, iubindu-ne ca nişte fraţi...". El organizează la palat un ospăţ, invitându-i pe boieri, ca semn al împăcării. Când postelnicul Veveriţă doreşte să închine în cinstea domnitorului, slujitorii aflaţi în spatele boierilor încep să-i omoare pe meseni. Lupta este scurtă, dar înverşunată, desfăşurându-se sub privirile lui Lăpuşneanu („el râdea") şi ale lui Moţoc („silindu-se a râde ca să placă stăpânului, simţea părul zburlindu-i-se pe cap şi dinţii săi clănţănind"). Din curte se aude mulţimea nemulţumită, cerându-şi anumite drepturi sociale, până când un glas răzleţ invocă numele lui Moţoc, devenit „ca o scânteie electrică", deoarece „toate glasurile se făcură un glas şi acest glas striga. «Capul lui Moţoc vrem!»". Lăpuşneanu îl predă mulţimii, aşezând pe masa din sala tronului capetele celor 47 de boieri ucişi, sub forma unei piramide („după neam şi după ranguri"), pe care i-o arată doamnei Ruxanda drept „leacul de frică" promis.

La patru ani de la scena măcelului (corespunzând, în evoluţia conflictului, punctului culminant), Lăpuşneanu, aflat la cetatea Hotinului, se îmbolnăveşte de „lingoare" şi simţindu-se „la uşa mormântului", îl cheamă pe mitropolitul Teofan, cerând iertarea păcatelor şi asigurând succesiunea la scaunul domnesc a fiului său Bogdan. Totodată, promite că, dacă va scăpa de boală, se va călugări la mănăstirea Slatina. Revenindu-şi, revocă hotărârile anterioare, manifestându-se violent atât faţă de călugări, cât şi faţă de doamna Ruxanda, care, vrând să-şi apere fiul de răzbunarea soţului, acceptă să-i pună otravă în paharul cu apă. Forţat de Spancioc şi Stroici, Lăpuşneanu bea conţinutul paharului până la ultimele picături, zbătându-se în chinurile morţii.

Conceput binar, în două trepte narative, deznodământul are accente cronicăreşti: „Acest fel fu sfârşitul lui Alexandru Lăpuşneanu, care lăsă o pată de sânge în istoria Moldovei".

Protagonist în desfăşurarea narativă este Lăpuşneanu, portretul său complex realizându-se progresiv, completându-se cu fiecare secvenţă a epicului, prin felul de a se comporta, vorbele tip sentinţă, relaţiile cu celelalte personaje, astfel încât caracterizarea indirectă armonizează cu cea directă în sensul conturării unui portret memorabil prin tehnica focalizării alternând cu pluriperspecti- vismul (doamna Ruxanda nu-l iubeşte „pentru că nu are simţire omenească", mitropolitul Teofan numindu-l „crud şi cumplit"). Reprezentând „eroul romantic întruchipând pe tiran" (Zoe Dumitrescu-Buşulenga), Lăpuşneanu este inteligent, bun cunoscător al psihologiei umane, diplomat, impulsiv, cu un comportament machiavelic (s-a căsătorit cu doamna Ruxanda nu din dragoste, ci „ca să tragă inimile norodului", în amintirea căruia stăruia figura luminoasă a lui Ştefan cel Mare; se foloseşte de Moţoc pentru a atrage asupra acestuia nemulţumirea poporului; le promite boierilor împăcarea şi îi invită la masă cu gândul de a-i ucide). „Construit din notaţii ale reacţiilor fizice, din acţiuni energice şi din vorbire rece, tăioasă, doar cu puţine şi cu atât mai înfricoşătoare mlădieri" (Zoe

Scanned with OKEN Scanner

Dumitrescu-Buşulenga), Lăpuşneanu este un personaj romantic, construit din contraste şi având o psihologie complexă. El este „disimulat, blazat, cunoscător al slăbiciunilor umane, hotărât şi răbdător" (G. Călinescu).

Portretul domnitorului este potenţat prin antiteza cu doamna Ruxanda (duioasă, blândă) şi cu tinerii boieri Spancioc şi Stroici, „pre buni patrioţi", în vreme ce Moţoc este tipul boierului laş, intrigant, trădător. Episodul mulţimii adunate la palat este elocvent nu doar pentru surprinderea cu fineţe a psihologiei colective, ci şi pentru ilustrarea capacităţii domnitorului de a manipula şi, implicit, de a domina masele.

Textul impresionează şi prin „perfecta sinteză de gesturi patetice adânci, de cuvinte memorabile, de observaţie psihologică şi sociologică acută, de atitudini romantice şi intuiţie realistă" (G. Călinescu). Astfel, elementele romantice (însăşi tema operei, sursa de inspiraţie a acesteia, protagonistul construit ca un erou excepţional în împrejurări excepţionale, procedeul antitezei, culoarea epocii, spectaculosul scenelor) se îmbină cu cele clasice (echilibrul compoziţiei, prezentarea riguroasă a evenimentelor, exprimarea solemnă, moralizatoare) şi cu elementele realiste (formula balzaciană a restrângerii de perspectivă ca introducere în naraţiune prin plasarea acţiunii într-un spaţiu şi timp exacte, tehnica detaliului semnificativ, obiectivitatea vocii auctoriale). Referitor la dimensiunea realistă a nuvelei, T. Vianu aprecia că „faptele povestite şi nu povestitorul faptelor apar în prim-plan", deoarece naratorul „pune oamenii să vorbească şi să se mişte, povesteşte unele evenimente, descrie unele tablouri şi formulează din când în când, dar în termeni succinţi şi cu multă rezervă judecăţi de valoare."

Alexandru Lăpuşneanul este prima nuvelă istorică românească, contribuind, după cum considera L. Rebreanu, la însăşi definiţia nuvelei: „Nuvela e un roman scurt, precum romanul e o nuvelă lungă". **(M. I.)**

Raportul realitate-ficţiune în nuvela *Alexandru Lăpuşneanul* de C. Negruzzi

Opera literară autentică reprezintă, în esenţă, un act de transfigurare a realităţii, de re-creare a acesteia din perspectiva viziunii autorului şi a intenţiilor sale. Rezultatul în plan artistic păstrează iluzia vieţii, dar reprezintă, în ultimă instanţă, rodul fanteziei creatoare: „Literatura este, în orice caz, o selecţie de viaţă făcută într-o anume finalitate" (Rene Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii).*

Impusă ca temă de către romantici, istoria generează imediat în întreaga literatură europeană, deci şi la noi, o bogată producţie literară apreciată de categoriile cele mai variate de cititori. Cu timpul, creaţiile se diversifică, dar ele ating doar de puţine ori nivelul capodoperelor, pentru că scriitorul are de rezolvat, în planul creaţiei, o serie de probleme specifice. Este vorba, în primul rând, de echilibrul între atmosfera de epocă, personaje, acţiune sau de adaptarea temei la realităţile istorice. În aceeaşi măsură, trebuie să evite situaţiile previzibile,

Scanned with OKEN Scanner

rezolvările facile sau neverosimile care conferă textului caracter convenţional şi îl banalizează. De aceea, reuşita lui Negruzzi, într-o epocă de pionierat a literaturii române devine un fapt aproape miraculos. Nuvela istorică *Alexandru Lăpuşneanul* a fost publicată în primul număr al revistei „Dacia Literară" (Iaşi, 1840) şi constituie o remarcabilă confirmare a justeţei manifestului estetic al romantismului românesc, formulat în *Introducţiune,* articolul-program al publicaţiei.

Exegeţii operei au remarcat în mod constant invenţia diegetică redusă: „Strict epic vorbind, Negruzzi nu-şi permite să adauge decât extrem de puţin la materialul faptic descoperit în cronici (în afara celui de-al doilea episod, cel mai puţin semnificativ: chiar şi celebrele replici ale lui Lăpuşneanu «Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreu» şi «De mă voi scula, pre mulţi am să popesc şi eu» – provin din sursă" (I. Negoiţescu – *Istoria literaturii române).*

Pentru a-şi scrie opera, scriitorul s-a documentat din lucrările marilor cronicari moldoveni. Cele mai multe informaţii sunt preluate din *Letopiseţul Ţării Moldovei* de Grigore Ureche, capitolele legate de a doua domnie a lui Alexandru Lăpuşneanu. Exista, însă, un episod a cărui sursă de inspiraţie este *Letopiseţul Ţării Moldovei* de Miron Costin. Relatarea despre uciderea boierului Batişte Veveli de către norod, în vremea lui Alexandru cel Bun, serveşte autorului ca punct de plecare pentru scena morţii vornicului Moţoc. Procedând astfel, nuvelistul potenţează impresia de veridicitate şi găseşte o rezolvare în deplin acord cu logica evenimentelor.

Modul de a proceda al lui Negruzzi în evocarea istorică se evidenţiază de la început. El nu inventează, conştient, desigur, de riscul banalizării. Dimpotrivă, realizează un proces complex de asimilare, valorificare şi, mai rar, transfigurare a faptelor de viaţă.

Rezultă o perspectivă unitară şi obiectivă, o logică a evenimentelor care conferă textului coerenţă. Acţiunea are o evoluţie gradată, tensiunea dramatică sporeşte în intensitate, fiecare conflict pregăteşte şi grăbeşte deznodământul. Este, în toate acestea, meritul unui prozator stăpân deplin al resurselor sale artistice.

Momentul revenirii lui Lăpuşneanu în Moldova pentru a-şi relua tronul este prezentat succint în cronica lui Grigore Ureche, informaţia fiind preluată întocmai de către Negruzzi. După ce-l ucide pe Despot Vodă, Tomşa se întoarce la Iaşi şi se pregăteşte să trimită solie la sultan pentru a primi domnia. Între timp, Lăpuşneanu intră în ţară însoţit de oaste străină. Când află că rivalul său este deja la Brăila, Tomşa trimite un grup de boieri pentru a-l determina să se întoarcă din drum pe motiv că nu este iubit de popor. La întâlnirea cu boierii, Alexandru refuză ferm propunerea, argumentând cu celebra replică: „De nu mă vor, eu îi voi pe ei.". Conştient de pericol, Tomşa fuge în Polonia împreună cu Moţoc, Veveriţă şi Spancioc. „şi s-au aşezat la Liov, după ce au domnit cinci săptămâni", încheie cronicarul (capitolul *A doua domnie a lui Alexandru Voda Lăpuşneanu).*

Prelucrat în nuvelă, episodul ilustrează capacitatea nuvelistului de transfigurare artistică a evenimentului istoric. Negruzzi trece sub tăcere amănuntul

Scanned with OKEN Scanner

despre invazia tătarilor care pradă cumplit ţara, concentrându-se exclusiv asupra scenei întâlnirii. Imaginează dialogul dintre Lăpuşneanu şi boieri, accentuând dramatismul confruntării şi conferind un ritm alert al desfăşurării evenimentelor. Notaţia obiectivă este întreruptă uneori de amănunte menite să nuanţeze portretul moral al personajelor: „Râdea: muşchii i se suceau în râsul acela şi ochii lui hojma clipeau". În acelaşi timp, individualizează celelalte personaje, sugerând dominante caracterologice (Veveriţă este duşman pe faţă al lui Lăpuşneanu, Spancioc şi Stroici sunt animaţi de un profund patriotism).

Discuţia dintre domn şi Moţoc e în întregime rodul fanteziei creatoare a nuvelistului. Vornicul încearcă să-l înduplece pe Alexandru să renunţe la oastea străină, asigurându-l că oastea ţării îl va susţine. Când vede că vicleşugul nu prinde, imploră pe Lăpuşneanul să îl ia cu el la Suceava. Evident, caracterul duplicitar al lui Moţoc este conturat în concordanţa cu informaţia cronicarului (vornicul îl trădase în prima domnie trecând de partea lui Despot, pentru ca apoi să comploteze alături de Tomşa). Prin modificarea adevărului istoric (Moţoc fuge şi el în Polonia alături de Tomşa, iar mai târziu este ucis), Negruzzi asigură echilibrul compoziţional şi creează tipul intrigantului.

Schimbarea de caracter a lui Lăpuşneanu dupa preluarea domniei e zugrăvită tot în spiritul cronicii. Devine crud şi răzbunător. Aduce soldaţii străini pentru a-l apăra. Arde cetăţile, în afară de Hotin, pentru a face pe plac turcilor.

Scena discuţiei cu doamna Ruxanda, soţia sa, fiica lui Petru Rareş, este imaginată, deci profund originală. Caracterul acesteia se reliefează în antiteză cu acela al lui Lăpuşneanu. Ca structură sufletească, Ruxanda este creaţia autorului pentru că, deşi personalitate istorică reală, ea nu este prezentată de către cronicar. Prin intermediul ei, Negruzzi accentuează opoziţia angelic-demonic specific romantică.

Episodul ospăţului şi măcelul boierilor din partea a treia au la bază un adevăr istoric relatat de către Grigore Ureche. În cronică, informaţia este lapidară, iar scena devine prilej de reflecţie morală, Negruzzi, însă, realizează un tablou de epocă în care observaţia se împleteşte cu ştiinţa punerii în scenă şi a gradării efectelor. Domnul merge la biserică îmbrăcat în haine de ceremonie, ţine, la sfârşitul slujbei, o cuvântare „deşănţată", invită pe boieri la ospăţ. Nuvelistul observă cu minuţie ceremonialul mesei şi detaliile măcelului, reţine amănunte sugestive: „El (Lăpuşeanu) râdea".

Se salvează Spancioc şi Stroici, care intuiesc pericolul şi fug, avertizându-l pe domn că se vor revedea „până a nu muri". şi în acest caz adevărul istoric este schimbat. După Ureche, Tomşa, Moţoc, Veveriţă, Spancioc (probabil şi Stroici) fuseseră executaţi în Polonia. Negruzzi îi păstrează în viaţă pe cei doi din urmă, anticipând, prin prisma ameninţării proferate de aceştia, finalul nuvelei.

Descrierea ospăţului vădeşte, ca şi scena revoltei populare, ca primă prezentare în literatura română a mişcării gloatei, o remarcabilă fineţe psihologică, pe care nu o vom întâlni în cronică:

„– Moţoc să moară! – Capul lui Moţoc vrem!"

Scanned with OKEN Scanner

Acest din urma cuvânt găsind un eho în toate inimile, fu ca o schinteie electrică. Toate glasurile se făcură un glas şi acest glas striga: Capul lui Moţoc vrem!"

În sfârşit, scena morţii lui Lăpuşneanu urmăreşte cu fidelitate informaţia istorică. Boala, solicitarea de a fi călugărit, revolta şi ameninţările proferate în momentele de luciditate se regăsesc în capitolul *De moartea lui Alexandru Vodă Lăpuşneanul*. În opera cronicarului acest capitol are două părţi: cea dintâi consemnează lapidar faptele. Cea de-a doua, mai amplă, este pusă de Ureche sub semnul verbului „zic", folosit de fiecare dată când informaţia nu se sprijină pe izvoare verificabile. Cu alte cuvinte, povestitorul se detaşează de cele afirmate, punându-le pe seama tradiţiei („zic" unii), dar consemnează faptele atras mai degrabă de semnificaţiile morale, asupra cărora cronicarul insistă permanent pe parcursul operei. Tocmai aceste detalii sunt preluate de către Negruzzi pentru că ele servesc în nuvelă la realizarea unui deznodământ în concordanţă cu întreaga desfăşurare epică. Atribuie rolul principal în uciderea domnitorului lui Spancioc şi Stroici, schiţează cu subtilitate trăsături de caracter (duplicitatea mitropolitului) şi redă convingător tribulaţiile sufleteşti ale doamnei Ruxanda, forţată să- şi ucidă soţul.

Aceste observaţii confirmă originalitatea artistului în valorificarea fanteziei creatoare. Schema epică este realizată în concordanţă cu realitatea istorică. Meritul nuvelistului este, în primul rând, acela de a subsuma faptele unei viziuni organice care presupune echilibru compoziţional, deplină obiectivitate şi arta desăvârşită a dialogului. În felul acesta, Negruzzi evită tratarea în spirit facil-romantic, pe care subiectul i-o oferea cu generozitate şi accentuează asupra specificităţii personajului în raport cu epoca, fapt remarcat de G. Călinescu: „Echilibrul între convenţia romantică şi realitatea individului, aceasta e minunea creaţiei lui Negruzzi" (*Istoria literaturii romane de la origini până în prezent*).

Nuvela marchează, în ansamblu, un moment de referinţă în evoluţia prozei scurte româneşti. **(C. B.)**

Caracterizarea personajului principal – Alexandru Lăpuşneanul

Publicarea nuvelei ***Alexandru Lăpuşneanul*** în primul număr al revistei *Dacia literară* are o dublă semnificaţie. Pe de o parte, confirmă justeţea orientărilor incluse în articolul program ***Introducţie***, un adevărat manifest al romantismului românesc. Pe de altă parte, se constituie într-o primă şi strălucită confirmare a procesului de maturizare a literaturii naţionale, opera fiind considerată, unanim, o capodoperă.

Impusă ca temă de către romantici, istoria stimulează, în epoca paşoptistă, cultivarea unor specii precum legenda, balada, poemul eroic, nuvela, şi, în mai mică măsură, romanul, chiar dacă încercările nu au lipsit. Sursele de inspiraţie

Scanned with OKEN Scanner

sunt, de obicei, momente semnificative ale istoriei naţionale, valorificate în concordanţă cu concepţia romantică. Dintr-o anumită perspectivă, evenimentele trecute exercită constant o adevărată fascinaţie. În aceeaşi măsură, însă, scriitorii epocii în discuţie aduc în prim-plan exemple semnificative ale gloriei înaintaşilor cu scopul de a deştepta conştiinţele, de a le mobiliza pentru împlinirea idealurilor de libertate naţională şi dreptate socială. Negruzzi este unul dintre primii autori la noi pentru care istoria a fost o sursă de inspiraţie constantă, creaţiile pe această temă fiind incluse în volumul ***Fragmente istorice***. Reuşita, în plan estetic, a acestor creaţii ţine, după cum observă G. Călinescu, de o înţelegere superioară a „spiritului cronicii române", iar după Georgeta Antonescu, de capacitatea de a evita clişeele: „C. Negruzzi nu mai este nici el un simplu înregistrator al realităţii obiective [...] chiar când porneşte de la aceasta, ci un creator de realitate artistică, adică producătorul unui text care ascultă înainte de toate de propriile-i legi de coerenţă şi de expresivitate."

Privită în ansamblu, opera se situează la confluenţa a trei curente literare majore, clasicismul, romantismul şi realismul. De această ultimă orientare ţine, în opinia cercetătorilor, pictura atentă, aproape balzaciană a mediului, a vestimentaţiei sau a interioarelor, ca şi deplina adaptare a limbajului la epoca istorică zugrăvită. Romantismul este evident în temă şi în viziunea asupra personajului principal. Autorul urmăreşte destinul sinuos al domnitorului, de la ipostaza de conducător, în culmea gloriei şi a puterii, la aceea de om terorizat de apropierea morţii. Se adaugă la acestea preferinţa pentru antiteze şi pentru culoarea locală, iar clasică este simetria compoziţională.

Nuvela istorică se individualizează printr-o serie de particularităţi care privesc sursele de inspiraţie, construcţia epică, modalităţile de realizare a personajelor etc.

Scriitorul este preocupat permanent de reconstituirea vremurilor trecute prin valorificarea documentelor de epocă, de obicei cronicile moldovene, de unde sunt preluate datele esenţiale, evenimentele istorice, atmosfera, ceremonialuri, obiceiuri, vestimentaţie, mentalitatea indivizilor. Tot cronica impune apoi tonalitatea gravă şi solemnă, începutul nuvelei fiind semnificativ din acest punct de vedere: „Iacov Eraclid, poreclit Despotul, perise ucis de buzduganul lui Ştefan Tomşa, care acum cârmuia ţara, dar Alexandru Lăpuşneanul, după înfrângerea sa în două rânduri, de oştile Despotului, fugind la Constantinopol, izbutise a lua oşti turceşti şi se înturna acum să izgonească pre răpitorul Tomşa şi să-şi ia scaunul, pre care nu l-ar fi pierdut, de n-ar fi fost vândut de boieri."

Desigur, spiritul cronicii impune şi **atitudinea pe deplin obiectivă**. Scriitorul aduce în prim-plan personaje bine individualizate, conflicte, scene sugestive. Se remarcă apoi folosirea cu măsură a arhaismelor, a formelor specifice vorbirii populare, dar şi a unor neologisme, surprinzătoare pentru epocă, utilizate cu rol caracterizator.

Permanent pe parcursul operei scriitorul are în vedere **prezentarea unor fapte verosimile**. Impresia de verosimilitate este accentuată de valorificarea

Scanned with OKEN Scanner

informaţiei istorice pe care o preia din cronicile lui Grigore Ureche şi Miron Costin. Apelul constant la sursă a întărit, în decursul timpului, convingerea că autorul are o invenţie epică redusă.

Nuvela se remarcă şi prin **construcţia epică echilibrată**, de factură clasică. Aceasta are drept consecinţă concentrarea subiectului, realizată prin artificii narative şi arta dialogului, prin intermediul căruia accelerează ritmul desfăşurării evenimentelor şi evidenţiază unele dintre trăsăturile de caracter ale personajelor. La naraţiune recurge, de obicei, în părţile introductive.

În sfârşit, ca în orice nuvelă de altfel, şi în ***Alexandru Lăpuşneanul*** **în prim-plan se află personajul**. Întregul eşafodaj al operei are în vedere reliefarea complexităţii caracterologice a personajului principal, fapt sugerat chiar de titlu. Eroul este conceput în manieră tipic romantică, personaj excepţional în împrejurări excepţionale, care parcurge drumul de la grandoare la decădere şi prăbuşire, are manifestări contradictorii care se situează, uneori, în sfera patologicului.

De rezolvarea raportului realitate-ficţiune ţine, în bună măsură, reuşita în plan estetic a operei. O anumită tradiţie a prozei de inspiraţie istorică, axată pe spectaculosul evenimentelor şi al personajelor, bogăţia informaţiei istorice, l-ar fi putut conduce cu uşurinţă pe autor către o realizare prolixă, inconsistentă. Negruzzi dovedeşte, însă, o ştiinţă desăvârşită a construcţiei epice, evitând, de fiecare dată rezolvările facile, astfel încât evocarea istorică impresionează prin senzaţia de veridicitate. Câteva aspecte esenţiale ilustrează acest raport. În mod obişnuit, scriitorul preia informaţia din cronică, mai ales când este vorba de aspecte bine cunoscute: succesiunea domnilor, actanţi, evenimente memorabile. Astfel creează un tablou de epocă în spirit realist, credibil. Dincolo de acestea intervine fantezia creatoare. Negruzzi modifică destinul unor personaje, inventează scene şi, mai ales, dialoguri. Prin toate acestea, faptele istorice izolate se succed potrivit unei logici incontestabile, desfăşurarea epică are coerenţă şi ritm, iar impresia de organicitate este deplină. Spre exemplu, pentru a realiza un raport de forţe echilibrat, scriitorul păstrează în scenă pe Moţoc, Spancioc, Stroici sau Veveriţă; aceştia, în plus, au un rol esenţial şi în ceea ce priveşte evoluţia firului epic. Există, în această privinţă, cel puţin două situaţii cu rol anticipativ. La începutul nuvelei, Lăpuşneanu îl asigură pe Moţoc, speriat de moarte, că nu-şi va mânji sabia cu sângele lui. Se va ţine de cuvânt, dar modul cum se răzbună dovedeşte calcul lucid şi spirit de prevedere. La fel, când fug din Moldova, după episodul uciderii boierilor, Spancioc şi Stroici transmit domnitorului promisiunea că se vor revedea „până a nu muri". şi se vor revedea, evident, în finalul nuvelei, având un rol important în uciderea lui Lăpuşneanu.

De fantezia creatoare ţine şi arta dialogului, una dintre marile reuşite ale operei. Acestea au un dublu rol, contribuie la realizarea funcţiei narative (diegetică) şi contribuie la caracterizarea personajelor. În primul caz, dialogul devine liant între episoade şi capitole, anticipează evoluţia epică: „– Dar oare vor veni?", întreabă Lăpuşneanu la sfârşitul capitolului al doilea, nerăbdător să-şi ducă

Scanned with OKEN Scanner

la îndeplinire planul de ucidere a boierilor. Multe personaje îşi dezvăluie o bună parte din structura caracterologica prin intermediul dialogurilor (discuţia dintre Lăpuşneanu şi boieri, scena din biserică sau cea a uciderii lui Moţoc).

Nuvela prezintă a doua domnie a lui Alexandru Lăpuşneanu (1564-1569). E de observat că scriitorul urmăreşte, în cele patru părţi, doar evenimente din primul an (primele trei părţi) şi sfârşitul vieţii personajului (ultima parte). Legătura dintre aceste etape semnificative se face printr-un scurt pasaj narativ care sintetizează evenimente, confirmă şi adâncesc profilul moral al personajului principal.

Lăpuşneanu revine în Moldova, după ce fusese alungat de la tron prin intrigi de către boieri. La întâlnirea de la Tecuci refuză propunerea solilor de a se întoarce din drum, dovedindu-se ferm şi lucid. Intenţionează să facă ordine în ţară pedepsind pe boierii lacomi şi spoliatori. Acceptă să-l păstreze pe lângă el pe Moţoc dintr-un calcul care se va dovedi, mai târziu, corect. Dă foc cetăţilor, în afară de Hotin, pentru a mulţumi pe turci, dar şi pentru a distruge eventualele grupuri de opozanţi şi complotişti. Ucide fără milă şi adesea fără motiv pe boieri şi îşi adună armată care să-l apere. Când doamna Ruxanda îi cere să înceteze omorurile, îi promite, perfid, „un leac de frică". Personajul evoluează, deci, în plan psihologic de la o atitudine fermă, lucidă, intransigentă, în ipostaza iniţială, la un comportament contradictoriu, derutant, împins nu de puţine ori spre zonele obscure ale patologicului.

Punctul culminant este plasat în partea a treia. După slujba de la biserică, Lăpuşneanu invită pe boieri la masă. La momentul potrivit porunceşte uciderea acestora şi a slujitorilor, realizând din capetele celor sacrificaţi o piramidă macabră, la a cărei vedere doamna Ruxanda leşină. Evită, apoi, o situaţie tensionată dându-l pe Moţoc pradă gloatei furioase.

Finalul este tipic pentru un erou romantic. Din vremea gloriei şi a puterii, personajul ajunge, după ce se îmbolnăveşte, într-o stare jalnică. Oscilează între delir şi luciditate, cere să fie călugărit şi moare otrăvit de propria soţie. În finalul nuvelei scriitorul revine la notaţia gravă, solemnă, în stil cronicăresc, la fel ca la început: „Acest fel fu sfârşitul lui Alexandru Lăpuşneanul, care lasă o pată de sânge în istoria Moldovei".

Un aspect care conferă valoare creaţiei lui Negruzzi este arta desăvârşită a construcţiei personajului principal, o primă mare realizare a literaturii noastre: „Din complexitatea personajelor cărora nu le convine etichetarea ca plus sau minus... rezultă caracterul «deschis» al operei, extrem de moderne sub acest aspect. Teoretic, ea ar putea fi citită în variantele cele mai diverse, contradictorii chiar, fiecare personaj văzut în ipostaze opuse. Eroii, începând cu Alexandru şi terminând cu gingaşa doamnă Ruxanda, sunt călăi şi victime în acelaşi timp, depinzând de exeget urmărirea uneia sau alteia din interpretări" (Liviu Leonte).

Comparativ cu informaţia preluată din cronică, Negruzzi schimbă într-o oarecare măsură adevărul istoric, accentuând asupra cruzimii şi perfidiei personajului, care, uneori, depăşeşte limitele normalului. I. M. Raşcu este exegetul care evidenţiază, printre alţii, într-un studiu (C. Negruzzi – ***Nuvelele istorice***),

Scanned with OKEN Scanner

deosebirile notabile faţă de imaginea reală: „Negruzzi schimbă nu numai unele fapte şi împrejurări, pe care cronicile i le puneau la îndemână, ci concepţia sa despre erou şi personagiile principale diferă adesea de ceea ce s-ar desprinde din paginile şi mărturiile trecutului. În ceea ce priveşte eroul, istoricii ni-l prezintă mai complex şi totuşi poate mai uman în textele lor. Unul dintre ei, vorbindu-ne de Lăpuşneanu, în cea de-a doua domnie a lui, ne spune despre el că era un înfrânt al vieţii, rămas într-o lume care nu-l iubea. În nuvela al cărei erou este, Lăpuşneanu apare ca fiind în puterea vârstei, mai degrabă tânăr, decât înclinat spre panta bătrâneţei".

Alexandru Lăpuşneanu domină scena, întreaga construcţie epică este concepută pentru a-i sublinia personalitatea contradictorie, fapt sugerat chiar de titlu. Prin prisma trăsăturii dominante, el se încadrează într-o tipologie, este domnitorul feudal crud şi impulsiv, imprevizibil şi derutant. Autorul nuanţează, însă, permanent, pe parcursul operei, portretul moral, surprinde personajul din unghiuri diferite, în relaţii complexe. În acest fel, fiecare trăsătură este motivată din interior, ca şi destinul acestuia.

În ipostaza iniţială, la intrarea în ţară, Lăpuşneanu se dovedeşte ezitant, nu ştie dacă demersul său va avea succes („izbândi-vom oare?"), deoarece cunoaşte bine caracterul duplicitar al boierilor. Linguşit de vornicul Bogdan, dar mai ales pus pe neaşteptate în faţa grupului de boieri, evident ostil, devine ferm, lucid, agresiv. Discuţia în contradictoriu generează o tensiune interioară, o stare de agitaţie: „Râdea; muşchii i se suceau în râsul acesta şi ochii lui hojma clipeau". Eroul este construit în manieră romantică. De fiecare dată, confruntarea sau primejdia îi accentuează luciditatea, hotărârea, dar, mai ales, îi sporesc ura faţă de oponenţi. Ca om politic, domnitorul pare animat de intenţii generoase. E hotărât să pună capăt abuzurilor boierilor şi să-i protejeze pe ţărani. În realitate, însă, ceea ce-l interesează este să-şi anihileze duşmanii.

Dovedeşte o bună capacitate de înţelegere a psihologiei indivizilor, iar ca om politic are o judecată rece, eficientă. Înţelege imediat intenţiile lui Moţoc atunci când vornicul îi cere să-l păstreze printre dregători. Se exprimă sentenţios, apelează la proverbe, ştie să evalueze cu luciditate situaţia politică şi firea oamenilor. Uneori dovedeşte disponibilitatea de a-şi privi adversarii cu simpatie; referindu-se la Spancioc afirmă: „îmi place a privi sumeţia lui". Luciditatea alternează cu manifestările zonei mai întunecate a conştiinţei sale, când devine crud, agresiv, perfid. Motivaţia ţine de teama continuă de boieri, pe care îi urăşte şi cărora le doreşte moartea. Tocmai această ură alimentează şi potenţează rafinamentul sadic al domnitorului care culminează în scena masacrului. De altfel, dezechilibrul se manifestă progresiv, de la simple gesturi, la violenţe care, evident, ies din sfera normalului.; caută mereu pretexte pentru a ucide, are gesturi reflexe („mâna lui, prin deprindere, se răzima pe junghiul din cingătoarea sa"). La sfârşitul măcelului „el râdea". Îl dă apoi pe Moţoc mulţimii furioase potrivit unui scenariu sadic. O duce pe doamna Ruxanda să-i arate piramida de capete („leac de frică"), iar când aceasta leşină de spaimă, simte un soi de mulţumire nedisimulată:

Scanned with OKEN Scanner

„– Femeia tot femeie, zise Lăpuşneanu zâmbind; în loc să se bucure, ea se sperie."

Alte trăsături definitorii pentru portretul moral al lui Lăpuşneanu reies din ipostaza de soţ. Atitudinea faţă de doamna Ruxanda accentuează ideea labilităţii psihice a personajului.

Uneori se arată tandru sau chiar galant. Îi vorbeşte cu blândeţe, afectând chiar o anumită îngrijorare: „– Ce veste, frumoasa mea doamnă?"

Apoi, însă, trece de la răceală şi supărare la momentele obişnuite de agresivitate, de furie. Redevine calm şi surâzător când este evident că a găsit „leacul de frică" pentru soţia sa. Ca în atâtea alte ocazii, personajul vădeşte o extraordinară capacitate de disimulare, care îi asigură, în bună măsură, superioritatea şi tăria în relaţiile cu ceilalţi.

Lăpuşneanu este realizat, deci, în maniera romantică, „are o înclinaţie diabolică, sadică spre teroare, o dorinţă bolnăvicioasă de a vedea sânge..." (Liviu Leonte).

În aceeaşi manieră este prezentat şi în ipostaza finală. Pregăteşte cu luciditate succesiunea, dar când, după ce se îmbolnăveşte, într-un moment de luciditate se vede călugărit, redevine agresiv, ameninţător. Când vede că nu mai are nicio şansă, pare a se resemna pentru ca, în final, să oscileze între revoltă şi spaimele morţii.

Complexitatea personajului presupune utilizarea unor variate modalităţi de caracterizare, **directă**, realizată de către autor sau de alte personaje, **indirectă**, reieşită din felul de a se comporta, modul de a gândi, vestimentaţie, limbaj etc. De precizat, totuşi, că remarcabila obiectivitate a autorului reduce, în bună măsură, caracterizarea directă. Din perspectiva autorului se remarcă notaţia lapidară a unor gesturi sau reacţii: „a cărui ochi scânteiază ca un fulger..."; „ochii lui hojma clipeau"; „Spun că în minutul acela el era foarte galben la faţă şi că racla sfântului ar fi tresărit". De remarcat şi în asemenea situaţii tendinţa de detaşare realizată prin forma verbului („zic") preluată din cronică.

De asemenea, Negruzzi schiţează, cu economie de mijloace, ţinuta de ceremonie a domnitorului. Secvenţele de autocaracterizare sunt şi ele destul de rare. Discuţia cu Moţoc probează o fină intuiţie a caracterului oamenilor. Într-o altă scenă, adresându-se boierilor în biserică, îşi cere iertare, asumându-şi cu ipocrizie greşelile.

Caracterizarea indirectă se realizează, însă, prin mai multe resurse. Limbajul, spre exemplu, ilustrează fidel câteva dominante caracterologice, precum luciditatea, perfidia, capacitatea de a disimula. În redarea vorbirii personajelor este evidentă influenţa cronicii. Exprimarea lui Lăpuşneanu, de exemplu, este sobră, uneori sentenţioasă, autorul folosind în măsură arhaismele fonetice şi lexicale. Verbele la imperativ, frecvente, sugerează tonul specific al conducătorului autoritar, ca şi substantivele în vocativ. În momentele de tensiune, prudenţa e sugerată prin exprimarea lapidară. Alteori, tonul dobândeşte gravitate pentru a accentua latura persuasivă a discursului. În discuţia cu Moţoc de dinaintea uciderii acestuia, exprimarea voievodului ascunde un amestec de ipocrizie şi satisfacţie

Scanned with OKEN Scanner

sadică: „– Du-te de mori pentru binele moşiei dumitale, cum ziceai însuţi, când îmi spuneai că nu mă vrea, nici mă iubeşte ţara".

În sfârşit, în scena finală, limbajul are un rol esenţial în a reda evoluţia sufletească a personajului, zbuciumul său sufletesc, trecerea de la agresivitate la resemnare.

Gesturile caracteristice, schimbările bruşte de dispoziţie, precum trecerea de la atitudinea binevoitoare la una ameninţătoare, constituie alte modalităţi importante de caracterizare directă. Personajul devine mai convingător, dobândeşte pregnanţă prin ceea ce Gabriel Dimisianu numeşte „extrema comprimare a proceselor".

Prin toate acestea, el scapă încadrărilor rigide, devine, aşa cum s-a observat mereu, un prim personaj complex al literaturii române. **(C. B.)**

Rolul *Junimii* şi al lui Titu Maiorescu în impunerea noii direcţii în literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea

Epoca paşoptistă este momentul de afirmare a literaturii moderne, un merit esenţial în acest proces revenind programului revistei „Dacia Literară". Chiar dacă orientările generale cuprinse în *Introducţie* vor influenţa pentru o lungă perioadă de timp evoluţia fenomenului literar, acestea nu mai sunt suficiente pentru etapa următoare. Evenimentele politice, sociale şi culturale din a doua jumătate a secolului al XIX-lea impun cu necesitate o nouă orientare în măsură să asigure evoluţia firească prin promovarea adevăratelor valori, implicit repudierea diletantismului şi a impostorii: „Rigorile unui spirit nou, profund critic, au pregătit cultural o epocă de împliniri... o epocă de aşezare şi definire a scării româneşti de valori în context şi pe fundal european" (N. Manolescu). Meritul esenţial în acest sens revine societăţii „Junimea" din Iaşi şi mentorului acesteia, Titu Maiorescu, personalitate a cărei autoritate incontestabilă orientează evoluţia culturii şi literaturii române până la începutul veacului al XX-lea.

Chiar dacă junimiştii obişnuiau să afirme în mod glumeţ că originea mişcării se pierde în noaptea timpurilor, societatea ia fiinţă prin 1864 din iniţiativa unor tineri intelectuali reveniţi de curând de la studii din străinătate, Theodor Rosetti, Vasile Pogor, Iacob Negruzzi, Petre Carp şi Titu Maiorescu. Activitatea se desfăşoară în casele lui Vasile Pogor, sub formă de şedinţe publice, deviza junimiştilor fiind „Intră cine vrea, rămâne cine poate". Cu timpul, manifestările societăţii se diversifică, mai ales că, din 1867, aceasta dispune de o tipografie proprie. Astfel va fi posibil să se deschidă o librărie, dar, mai ales, să fie editat propriul organ de presă, revista *Convorbiri literare*, condusă de Iacob Negruzzi şi care va susţine toate marile iniţiative ale grupării.

În evoluţia societăţii cercetătorii disting câteva etape. Cea dintâi, când activitatea se desfăşoară la Iaşi (1864-1874) este considerată de N. Manolescu drept „cea mai rodnică şi cea mai răsunătoare". Este etapa când se cristalizează

Scanned with OKEN Scanner

principiile fundamentale şi sunt susţinute, cu un spirit critic necruţător, iniţiativele de îndepărtare din câmpul literaturii şi culturii a tuturor fenomenelor nocive.

În perioada următoare, 1874-1890, gruparea îşi desfăşoară activitatea fie la Iaşi, fie la Bucureşti, şi se axează, mai ales, pe promovarea şi afirmarea valorilor autentice, precum Eminescu, Creangă, Caragiale şi Slavici.

După 1890, fără a se îndepărta de orientările generale, se constată o serie de schimbări. Junimiştii se afirmă în politică, ignorată până la 1870, desfăşurându-şi activitatea la Bucureşti, iar preocupările lor dobândesc un pronunţat caracter academic.

Reuşitele societăţii se explică deopotrivă printr-o concepţie limpede, perfect adaptată la problematica epocii, şi prin autoritatea incontestabilă, ştiinţifică şi morală, a mentorului Titu Maiorescu. Într-un amplu studiu dedicat *Junimii,* Tudor Vianu fixează, mai întâi, aspectele esenţiale care compun spiritul „grupării". Este vorba de *spiritul filosofic, spiritul oratoric, gustul clasic şi academic, ironia, spiritul critic*, caracterizat prin respectarea adevărului şi modestiei. Toate acestea contribuie la realizarea unei concepţii coerente, aplicate cu consecvenţă: „Un suflu de temeinicie trece astfel prin cultura noastră, într-un moment care avea atâta nevoie de o asemenea înrâurire" (T. Vianu).

Sub directa îndrumare a lui Titu Maiorescu, gruparea îşi defineşte şi susţine, pe diferite căi, o serie de iniţiative hotărâtoare în problemele limbii, literaturii şi culturii, ale căror rezultate vor deveni evidente în scurtă vreme. Astfel, se pune capăt babiloniei lingvistice din epocă, fundamentându-se ştiinţific aspecte legate de scrierea limbii române sau neologisme. Amplul studiu intitulat *Despre scrierea limbii române* (1866) argumentează, mai întâi, necesitatea impunerii alfabetului latin. Premiza este constituită de caracterul latin al limbii române, aspect esenţial în definirea identităţii noastre: „Căci pentru români limba este cea mai scumpă rămăşiţă de la strămoşii latini, care astăzi le aminteşte încă o nobilă antichitate şi care totdeauna le-a fost busola unică, dar sigură spre a le păstra direcţia dreaptă şi a-i feri de rătăcirea şi pierderea în mijlocul valurilor de popoare imigrante ce bântuia Dacia lui Traian".

Întrucât „după limbă se îndreptează şi scrierea", utilizarea alfabetului latin devine firească. Referitor la ortografie, după o demonstraţie argumentată, fără a ocoli inconvenientele, autorul pledează pentru principiul fonetic. De asemenea, în concordanţă cu specificul limbii române, propune, într-un raport prezentat Academiei Române, simplificarea alfabetului prin eliminarea unor litere şi grupuri de litere străine spiritului românesc.

În privinţa neologismelor, majoritatea principiilor formulate de Maiorescu sunt valabile şi astăzi. Astfel, este de părere că atunci când în limba populară există un cuvânt slavon şi unul „curat român", cel dintâi trebuie eliminat. De asemenea, dacă există un termen de origine latină, împrumutul este inutil. Neologismele ar trebui să fie mai ales de origine romanică, exceptând termenii tehnici, dar îndepărtarea tuturor cuvintelor slave este imposibilă.

Scanned with OKEN Scanner

Deosebit de vehement se exprimă autorul împotriva „stricătorilor" de limbă *(Limba română în jurnalele din Austria).*

Din dorinţa de a familiariza publicul larg cu cele mai importante probleme din domenii precum literatura, istoria, psihologia, filosofia etc., societatea organizează conferinţe („prelecţiuni populare") susţinute de personalităţi ale vremii, cu o impecabilă ţinută academică.

Cele mai mari merite sunt corelate, însă, cu domeniul literaturii, Maiorescu legându-şi numele de epoca marilor clasici, perioadă de maximă afirmare a geniului creator românesc. Studiile se axează, într-o primă etapă, asupra problemelor teoretice, pentru ca mai târziu, când iniţiativele sale dau roade, să se orienteze către critica literară propriu-zisă. Astfel, va publica articole despre operele unor autori precum Eminescu, Goga, Sadoveanu, Brătescu-Voineşti etc.

Lucrările cu caracter teoretic izvorăsc dintr-o necesitate absolută în epocă, aceea de a oferi amatorilor de literatură o serie de repere indispensabile în descifrarea semnificaţiilor actului de creaţie. De altfel, aşa cum Maiorescu însuşi afirmă, studiul *O cercetare critică asupra poeziei de la 1867* a fost ocazionat de o problemă apărută chiar în şedinţele *Junimii.* Când junimiştii îşi propun să realizeze o antologie lirică în care să fie incluse cele mai valoroase creaţii publicate până atunci, discuţiile alunecă iremediabil către probleme teoretice. Iniţiativa criticului izvorăşte, însă, şi dintr-un profund sentiment al responsabilităţii faţă de energiile morale şi intelectuale ale poporului, fatalmente limitate şi care, de aceea, trebuie dirijate în aşa fel încât să-şi împlinească destinul: „Ai un singur bloc de marmură: dacă îl întrebuinţezi pentru o figură caricată, de unde să mai poţi sculpta o Minervă?".

Din dorinţa de a realiza o imagine limpede asupra actului de creaţie artistică, Maiorescu îşi structurează studiul în două părţi, *Condiţiunea materială a poeziei* şi *Condiţiunea ideală a poeziei,* respectiv *forma* şi *fondul.* Pentru a preciza statutul literaturii, disociază între poezie, chemată să exprime frumosul, şi ştiinţă, „care se ocupă de adevăr". Diferenţa constă în aceea că, pe când adevărul exprimă exclusiv idei, „frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă".

O diferenţiere netă constată esteticianul în privinţa materialului „de care se folosesc artele". Singurul domeniu care nu-şi găseşte acest material în lumea fizică este poezia; aceasta se foloseşte de un „organ de comunicare", cuvintele. Când dobândesc o încărcătură poetică, ele au capacitatea de a realiza, în conştiinţa cititorului, anumite imagini „sensibile". Artistul are, însă, de luptat cu un aspect deosebit: prin utilizare zilnică, orice cuvânt îşi pierde forţa de sugestie, expresivitatea. În aceste condiţii se impun a fi utilizate o serie de procedee („mijloace"), menite să sporească această expresivitate:

„Primul mijloc este alegerea cuvântului celui mai puţin abstract".

- „Al doilea mijloc. sunt adjectivele şi adverbele, ceea ce s-a numit epitete «ornante»".

- „Un alt mijloc. sunt personificările obiectelor nemişcătoare sau prea abstracte precum şi a calităţilor şi acţiunilor".

Scanned with OKEN Scanner

- „comparaţiunea, metafora, tropul în genere".

Continuând demersul teoretic, Maiorescu face o serie de consideraţii legate de funcţionalitatea comparaţiilor şi exprimă o concepţie limpede despre *originalitate:* „Poetul nu este şi nu poate fi totdeauna nou în ideea realizată: dar nou şi original trebuie să fie vestmântul sensibil cu care învăleşte şi pe care-l reproduce în imaginaţia noastră".

Dovedind un gust estetic desăvârşit, el oferă bogate exemplificări de creaţii reuşite, dar şi lipsite de valoare, în dorinţa manifestă de a evidenţia statutul poeziei.

Trecând la *Condiţiunea ideală a poeziei,* mentorul *Junimii* porneşte de la premiza că „ideea sau obiectul exprimat prin poezie este totdeauna un simţământ sau o pasiune.", iar apoi disociază, oarecum tranşant, între „obiecte poetice" şi nepoetice, incluzând în prima categorie sentimente precum iubirea, ura, tristeţea, bucuria etc.

Pe urmele Doamnei Staël, consideră că poezia este lipsită de orice finalitate practică, rostul ei fiind exclusiv acela de a realiza „plăcerea estetică" şi catharsis-ul.

Drept calităţi ideale ale poeziei stabileşte:

- „o mai mare repejune a mişcării ideilor".

- „o exagerare, sau cel puţin o mărire şi nouă privire a obiectelor sub impresiunea simţământului şi a pasiunii"

- „o dezvoltare grabnică şi crescândă spre o culminare finală sau spre o catastrofă, dacă luăm acest cuvânt în sens bun."

Acest adevărat compendiu de estetică aduce în discuţie, în continuare, şi alte aspecte specifice actului de creaţie artistică. Astfel, el teoretizează despre forţa de sugestie a poeziei şi repudiază ocazionalul. Consideră ca „adevărul artistic este un adevăr subiectiv" şi se pronunţă împotriva abuzului de diminutive care pot strica efectul artistic. În această ultimă parte a studiului accentuează valoarea de model a poeziei populare: „Farmecul poeziilor populare e distanţa relativă între ideile de rând care servesc de fond şi subita nobleţă de simţământ care străbate şi se înalţă peste dânsele".

Evident, ideile maioresciene nu sunt originale; ele sunt, în majoritatea lor, aşa cum s-a demonstrat, de inspiraţie clasică („grija de echilibru, de adecvare, de claritate." Paul Georgescu). Importanţa studiului ţine de perfecta adaptare a ideilor la problemele specifice ale literaturii momentului şi, în aceeaşi măsură, de capacitatea analitică a criticului al cărui gust estetic se dovedeşte desăvârşit.

Idei teoretice sunt cuprinse de asemenea în studiul din 1885, *Comediile Dlui I. L. Caragiale.* Pentru a combate acuzaţiile de imoralitate aduse dramaturgului, Maiorescu exprimă ideea că arta iese din sfera conceptelor de moralitate şi imoralitate. În opera literară realitatea este transfigurată: „Subiectul poate fi luat din realitatea poporului, dar tratarea nu poate să fie decât ideal-artistică, fără nicio preocupare practică".

De asemenea, se aduce în discuţie valoarea tipologică a personajelor din comedii şi se accentuează adecvarea limbajului la statutul personajului.

Scanned with OKEN Scanner

Concepţia estetică maioresciană îşi găseşte în chip firesc materializarea în studiile critice, autorul probând aceeaşi intuiţie sigură, echilibru şi gust fără cusur. Aceste trăsături, din punctul de vedere al lui Tudor Vianu, îl singularizează: „Nimeni n-a purces însă la opera de judecare a literaturii cu o înălţime mai mare de vederi, şi de pe înaltele foişoare ale principiilor nimeni n-a privit cu mai multa stăruinţă către fenomenul literar".

Deja studiul *Direcţia nouă în poezia română* (1872) vădeşte unele particularităţi, între care ierarhizările din perspectivă valorică, preferinţa pentru aprecierile cu caracter general, dar şi observaţiile minuţioase şi argumentate, menite se sublinieze originalitatea artistului. *Pastelurile* lui Alecsandri spre exemplu sunt „toate însufleţite de o simţire aşa curată şi de puternică a naturei, scrise într-o limbă aşa de frumoasă, încât au devenit fără comparare cea mai mare podoabă a poeziei lui.".

De asemenea, doar pe baza câtorva creaţii, recunoaşte în Eminescu un „poet, poet în toată puterea cuvântului", chiar dacă, din punctul său de vedere, există încă destule stângăcii.

Studiul cel mai important este *Eminescu şi poeziile lui,* publicat în 1889, anul morţii poetului. Titlul sugerează şi structura textului: prima parte include o serie de precizări biografice și subliniază principalele trăsături de personalitate ale artistului. Partea a doua evidenţiază câteva dintre atributele de bază ale creaţiei. De la început, criticul evidenţiază aprecierea de care poezia eminesciană se bucură în rândul cititorilor: „Tânăra generaţie româna se află astăzi sub influenţa operei poetice a lui Eminescu".

După câteva necesare clarificări în privinţa biografiei artistului, precizează că boala sa este de natură ereditară. Ca trăsături fundamentale de personalitate, stabileşte inteligenţa, memoria, efortul consecvent de a se cultiva. Pesimismul eminescian este, după Maiorescu, o atitudine superioară: „Dar acest pesimism nu era redus la plângerea mărginită a unui egoist nemulţumit de soarta sa particulară, ci era eterizat sub forma mai senină a melancoliei pentru soarta omenirii îndeobşte".

Atitudinea generală a poetului stă sub semnul „seninătăţii abstracte", iar concepţia despre eros este una aparte: „el nu vede în femeia iubită decât copia imperfectă a unui prototip nerealizabil". Analizând particularităţile operei, Maiorescu observă, rând pe rând, bogăţia de idei, cultura vastă, care acoperă zone ample ale spiritualităţii româneşti şi universale.

Creaţia eminesciană exprimă sentimente general-umane, este strâns legată de tradiţia românească. Poetul a reuşit mereu un deplin acord între conţinut şi formă, rezultat al unui îndelungat proces de elaborare şi al stăpânirii depline a resurselor expresive ale limbii. Influenţele populare sunt evidente în „armonia, uneori onomatopeica a versurilor sale", tot astfel cum lectura cronicilor i-a permis „pătrunderea intimă a vechei limbi române".

Referitor la tehnica versificaţiei, surprinde câteva elemente de originalitate, iar apoi evidenţiază faptul că artistul a îmbogăţit literatura noastră cu specii

Scanned with OKEN Scanner

precum oda, glossa sau sonetul. În chip firesc, la sfârşitul studiului apreciază ca întreaga evoluţie a poeziei româneşti în secolul al XX-lea va sta „sub auspiciile geniului său".

Concepţiile maioresciene, în ansamblu, se înscriu firesc într-o tradiţie. Junimiştii valorifică în mod critic ideile înaintaşilor, realizează o analiză profundă a problemelor din epocă şi trasează cu siguranţă direcţiile de dezvoltare a literaturii şi culturii. **(C. B.)**

Trăsături ale ideologiilor literare din perioada interbelică (*modernism/tradiţionalism*)

Tradiţionalismul este un concept general care denumeşte orientările conservatoare cu manifestare atât înaintea primului război mondial (1895-1920), cât şi în perioada interbelică (1922-1944). Termenul este utilizat în opoziţie cu modernismul, susţinut de către Eugen Lovinescu. De altfel, binomul tradiţionalism-modernism s-a aflat în centrul disputelor din anii de după prima conflagraţie mondială. În esenţă, literaturii deschise modelelor occidentale i s-a opus literatura ataşată valorilor tradiţionale. Aceasta din urmă este promovată de către reprezentanţii a trei orientări: sămănătorismul, poporanismul şi ortodoxismul gândirist.

Sămănătorismul este curentul de idei care domină în perioada 1895-1910 nu numai în plan cultural-literar, cât mai ales în domeniul social-politic, formându-se în jurul revistei *Sămănătorul*. Fondatorii acesteia au fost Alexandru Vlahuţă, George Coşbuc şi Nicolae Iorga. În primul său număr a fost publicat articolul-program *Primele vorbe*, în care este declarată intenţia de a transforma revista într-un „stindard de pace, de înseninare şi înfrăţire a intelectualităţii, de apostolică muncă pentru dezmorţirea inimilor care tânjesc, pentru redeşteptarea avântului de odinioară în sufletele românilor, pentru chemarea atâtor puteri risipite la o îndrumare mai sănătoasă, la sfânta grijă a întăririi şi a înălţării neamului acestuia". Tot aici se solicită identificarea cu „marea viaţă a poporului", ţăranul fiind considerat „cel mai cinstit, mai moral şi mai harnic din locuitorii ţerei...". Este criticată înstrăinarea scriitorilor de tradiţie, fiind recomandate, în spiritul *Daciei literare*, surse de inspiraţie cum ar fi „trecutul glorios de luptă al neamului acestuia" şi „frumuseţile acestui pământ".

Întreaga doctrină sămănătoristă se regăseşte în programul revistei, ideologul curentului fiind Nicolae Iorga. Personalitate de primă mărime a timpului, el a insistat asupra necesităţii creării unei culturi naţionale, bazate pe tradiţiile şi obiceiurile populare, cultură care să se opună „bâiguielilor străine din saloanele cosmopolite". Literatura este considerată o expresie specifică a sufletului naţional, în consecinţă, principala sursa de inspiraţie ar trebui să fie **satul**, prezentat într-o viziune idilică. În cadrul acestuia, omul apare legat organic de natură, de pământ, iar boierul vechi, de neam, trăieşte în armonie cu ţăranul-argumente pentru a vorbi

Scanned with OKEN Scanner

despre proiectarea satului sămănătorist într-un atemporal idilic.

Devin trăsături definitorii ale literaturii sămănătoriste **subiectivismul, paseismul, tezismul, viziunea idilică asupra satului şi a ţăranului**, regăsite în volume semnate de George Coşbuc (***Balade şi idile, Fire de tort***), Duiliu Zamfirescu (romanele din ciclul ***Comăneştenilor***), Ionel Teodoreanu (***La Medeleni***) sau în câteva dintre scrierile lui Octavian Goga, Ştefan Octavian Iosif sau Barbu Ştefănescu Delavrancea.

Poporanismul îşi are punctul de plecare în narodnicismul rus, ale cărui idei sunt introduse la noi de către Constantin Stere. Teza de bază are în vedere ţărănimea considerată o forţă socială capabilă să instaureze o nouă orânduire.

În plan literar, poporanismul s-a constituit în jurul revistei *Viaţa Românească*, apărute la Iaşi în 1906, sub conducerea lui G. Ibrăileanu. Articolul-program se intitulează *Către cetitori*, aici fiind declarat scopul publicaţiei: „munca pe câmpul culturii naţionale".

Poporanismul este definit de Ibrăileanu nu atât ca teorie, cât mai ales ca un „sentiment de recunoştinţă, de simpatie şi de datorie faţă cu ţărănimea". În cadrul ideologiei poporaniste, literatura este considerată o expresie a socialului, un factor de reformare a lui, de „recâştigare a condiţiei naţionale a culturii" (G. Ibrăileanu), având din aceste motive caracter militant şi părtinitor.

Deşi are ca punct comun cu sămănătoriştii situarea ţărănimii în centrul atenţiei, diferenţa fundamentală între reprezentanţii celor două orientări constă în maniera de prezentare a satului-idilică pentru unii, realistă pentru ceilalţi. De altfel, trăsăturile definitorii pentru scriitorii poporanişti sunt **atitudinea realist-critică, dezaprobarea idilismului, simpatia faţă de ţărănime, promovarea idealului de luminare a acestei clase sociale**. Ca reprezentanţi ai acestei mişcări pot fi menţionaţi Calistrat Hogaş, Gala Galaction, Mihail Sadoveanu, Octavian Goga.

Cea de a treia direcţie tradiţionalistă, **ortodoxismul**, se manifestă în perioada interbelică, între anii 1925-1935, grupând colaboratorii revistei *Gândirea* (de aici şi denumirea dată curentului-gândirism). Publicaţia apare iniţial la Cluj, în 1921, sub conducerea lui Cezar Petrescu şi D.I. Cucu, ulterior la Bucureşti, de această dată cu Nichifor Crainic director. Ultimul menţionat este ideologul mişcării cu un accentuat caracter de dreapta. În concepţia lui, istoria şi folclorul sunt considerate domenii relevante ale specificului naţional, în spiritul sămănătorismului. Este dusă la extrem ideea factorului etnic şi a ortodoxiei-ca nucleu ce ne-a conservat fiinţa naţională. Se promovează, astfel, un tradiţionalism spiritualizat, cu o bază religioasă, ortodoxismul având statutul de esenţă a românismului. De aceea este stipulată cerinţa ca operele de cultură româneşti să conţină obligatoriu un substrat metafizic, pentru a exprima, astfel, cu adevărat, ethosul naţional. Cele mai cunoscute articole semnate de N. Crainic în care sunt dezbătute aceste teorii sunt ***Sensul tradiţiei şi Iisus în ţara mea.***

În perioada apariţiei clujene, revista *Gândirea* publică din creaţiile lui Lucian Blaga, Ion Pillat, George Bacovia, Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu,

Scanned with OKEN Scanner

aşadar câţiva dintre cei mai apreciaţi scriitori ai momentului. Colaboratori ai *Gândirii* bucureştene sunt Vasile Voiculescu, Radu Gyr, Dumitru Stăniloae, Vintilă Horia, Mateiu Caragiale.

Gândiriştii preferă motive precum mănăstirea, altarul, crucea, îngerul, arhanghelul, scene biblice – acestea din urmă autohtonizate, localizate în spaţiul românesc şi combinate cu elemente mitologice sau folclorice specifice. Deşi ancoraţi tradiţiei, scriitorii reprezentativi ai acestei orientări au fost deschişi elementelor de modernitate, aspect sesizat şi de către Eugen Lovinescu, adversar din principiu al tradiţionalismului literar. **(M. A.)**

Tradiţionalismul

În Grădina Ghetsimani de Vasile Voiculescu

Tradiţionalismul este un concept general ce desemnează orientările conservatoare cu manifestare atât înaintea primului război mondial (1895-1920), cât şi în perioada interbelică (1922-1944). Termenul este utilizat în opoziţie cu modernismul lovinescian, astfel încât dihotomia „tradiţionalism" – „modernism" orientează semantica denominalizării distincţiei, în esenţă, între o literatură deschisă modelelor occidentale şi una fidelă valorilor tradiţionale, considerând folclorul drept matricea stilistică a neamului, idealizând trecutul naţional, mai ales pe cel de factură rurală şi având, adesea, o dimensiune religioasă.

Această literatură a fost promovată de reprezentanţii a trei orientări: sămănătorismul (dezvoltat în jurul revistei „Sămănătorul", fondată de Al. Vlahuţă, G. Coşbuc şi N. Iorga), poporanismul (având drept nucleu ideatic revista „Viaţa românească", apărută la Iaşi sub conducerea lui G. Ibrăileanu), respectiv „gândirismul" (având-l ca doctrinar pe Nechifor Crainic, mentorul revistei „Gândirea" şi individualizându-se prin absolutizarea ideii factorului etnic – desemnat simbolic prin istorie şi folclor -, respectiv prin considerarea ortodoxiei drept esenţă a românismului, simbol al fiinţei naţionale dincolo de timp).

Această abordare estetică se regăseşte şi în poezia lui Vasile Voiculescu, cel care, conform aprecierii lui Nechifor Crainic, „se integrează în credinţa ortodoxă aşa cum Paul Claudel se integrează în catolicism prin imnurile şi odele sale liturgice". Pentru poet, satul devine centrum mundi (amintind de versul blagian „Eu cred că veşnicia s-a născut la sat"), lirica tradiţionalistă concentrând „dragostea de locul naşterii, evlavia pentru graiul păstrat din moşi strămoşi, dorul după vatra care ne-a încălzit, nostalgia după viaţa trecută".

Raportarea umanului la divinitate – în sensul regăsirii armoniei originare, al integrării sinelui în misterul cosmic – este o constantă în lirica autohtonă (regăsindu-se, de exemplu în *Psalmii moderni* ai lui Al. Macedonski, la L. Blaga – „În cer te-ai închis ca-ntr-un coşciug" sau la T. Arghezi – dialectica psalmilor evoluând între credinţă şi „tăgadă"). La Vasile Voiculescu, meditaţia

Scanned with OKEN Scanner

filozofică conjugată cu ideea de divinitate devine însuşi misticismul stării de poezie. De altfel, autorul mărturisea într-un text autoreferenţial: „Sufletul nostru, măcar în copilărie, prinde, fără să ştie, în placa lui sensibilă pe Dumnezeu. M-am născut, cred, un tip credincios, organic credincios şi îndrăznesc să spun credincios chiar dacă nu aş fi religios. Fericiţi, cei care nu au nevoie de logaritmi mistici sau religioşi ca să-l afle pe Dumnezeu! Ce simplă e credinţa! Aş pune între fericirile de pe munte, şi pe aceasta: fericiţi cât se nasc credincioşi".

Un text reprezentativ pentru această atitudine lirică este şi *În Grădina Ghetsimani*, care face parte din volumul *Pârgă* (1921), marcând afirmarea originalităţii poeziei voiculesciene şi deschizând seria volumelor cu tematică religioasă – *Poeme cu îngeri, Destin, Urcuş* -, în care „sacralizarea nu este decât forma dintâi a unui ceremonial cosmic" (Aurel Sasu). Volumul din 1921 desemnează desprinderea de tradiţionalismul sămănătorist, identificabil în primele volume voiculesciene – *Poezii, Din ţara zimbrului*, ceea ce implică şi rafinarea profilului estetic spre autenticitate.

Titlul poeziei *În Grădina Ghetsimani* anticipează nucleul tematic al textului şi sugerează motivul biblic al rugăciunii solitare a lui Isus în Grădina Ghetsemani de pe Muntele Măslinilor, înaintea crucificării. Acest moment semnificativ al mitologiei creştine este consemnat în Evanghelii – după Cina cea de Taină, Isus doreşte să se roage singur, lăsând la marginea grădinii pe trei dintre ucenicii săi cei mai devotaţi – „Rugaţi-vă ca să nu intraţi în ispită!". Aceştia cad, însă, pradă somnului, nereuşind să învingă ispitele, slăbiciunea din sufletele lor, neputinţa trupurilor, lăsând singur pe Isus, care se roagă: „Părintele Meu, de este cu putinţă, treacă de la Mine paharul acesta! Însă nu precum voiesc eu, ci precum Tu voieşti!", reîntorcându-se spre ucenicii săi: „Iată, s-a apropiat ceasul şi Fiul Omului va fi dat în mâinile păcătoşilor!". Voiculescu mărturiseşte că a fost fascinat de alegoria motivelor creştine, de spectacolul ritualic al Bibliei „cu aspra ei grandoare de dramă jumătate pământeană, jumătate divină".

Motivul rugăciunii lui Isus în Grădina Ghetsemani este exploatat în poezie şi în sensul alegoriei transcenderii limitelor, dar şi al evidenţierii omenescului suferinţei divine, aspect la care meditează şi G. Papini în lucrarea *Viaţa lui Isus:* „Isus e cufundat într-o singurătate absolută, asemeni pustietăţii infinitului. [...] Ucenicii l-au lăsat singur. şi totuşi pătimeşte şi luptă în clipa aceea şi pentru cei ce dorm. [...] e singur cu jalea lui asemenea morţii. şi ca să nu se simtă atât de singur, se roagă Tatălui Său [...]. Se cutremură, dar învinge, e istovit, sfârşit, dar învinge".

Discursul liric voiculescian este organizat în patru catrene cu ritm iambic, rimă încrucişată şi măsura versurilor de 14 silabe.

În prima strofă, postura christică este tragică prin omenescul ei, sugestie potenţată prin intermediul verbelor la imperfect („lupta", „nu primea", „se-mpotrivea" – ca o permanentizare a ideii de suferinţă) şi, la nivelul metagrafelor, prin prezenţa punctelor de suspensie, care „eliberează" parcă lexemele de conţinutul semantic propriu-zis, înscriindu-le într-o arie metaforică.

Scanned with OKEN Scanner

Debutul discursului liric – „Isus lupta cu soarta şi nu primea paharul" – sugerează împotrivirea, negarea suferinţei – ca imanenţă a morţii (amintind de „fuga de pe cruce" de la Arghezi). Contrastul cromatic alb-roşu („Curgeau sudori de sânge pe chipu-i alb ca varul") aduce în prim-planul semnificaţiilor zbuciumul sufletesc, dar şi condiţia dual㠹 a lui Isus-omenesc, durere, teamă, ezitare, respectiv divinitate, înălţare, purificare, jertfire în numele izbăvirii oamenilor.

Ultimul vers al primului catren – „Şi-amarnica-i strigare stârnea în slăvi furtuna" – concentrează ideea de suferinţă profundă, proiectată parcă la nivel cosmic.

Următoarele două strofe conturează imaginea rezistenţei la ispitire, respectiv suferinţa în plan fiziologic şi sufletesc. Dinspre exterioritate – imanenţă, imperativ absolut „O mână ne-ndurată, ţinând grozava cupă,/ se cobora-mbiindu-l şi i-o ducea la gură" – se trece înspre interioritate – „Şi-o sete uriaşă sta sufletul să-i rupă" – în planul unei lupte cu sine înaintea asumării propriului destin – „Dar nu voia s-atingă infama băutură".

Primul nucleu metaforic al penultimului cadru reia, prin intermediul unei structuri oximoronice – „sub veninul groaznic simţea că e dulceaţă" -, dualitatea făpturii christice – omenesc şi divin -, dar şi scindarea sinelui, atitudini contradictorii, tentaţia acceptării şi încercarea de refuz faţă de acest „pahar" al sorţii. Acest orizont de semnificaţii se regăseşte şi în substratul metaforic al versurilor următoare, care reiau înfruntarea dintre viaţă şi moarte, dintre omenesc şi divin: „Dar fălcile-ncleştându-şi cu ultima putere/Bătându-se cu moartea, uitase de viaţă!".

Ultima strofă orientează perspectiva lirică asupra decorului solitudinii şi suferinţei lui Isus – grădina apare ca un peisaj devastat („vraiştea grădinii"), personificarea măslinilor care „se frământau", „păreau că vor să fugă din loc, să nu-l mai vadă" accentuând tragismul condiţiei Fiului Omului.

Versul final – „Şi ulii de seară dau roate după pradă" – se constituie într-o prefigurare a morţii devenite asumare a condiţiei după o luptă interioară tulburătoare.

Încărcătura stilistică a limbajului poetic este determinată şi de predominanţa metaforelor („grozava cupă", „o sete uriaşă", „sudori de sânge"), asociate epitetelor („o mână ne-ndurată", „veninul groaznic"), inversiunilor („amarnica strigare", „infama băutură"), antitezei („bătându-se cu moartea, uitase de viaţa") şi personificărilor („se frământau măslinii").

Tulburătoare resemantizare a unui motiv biblic încărcat de semnificaţii, poezia voiculesciană *În Grădina Ghetsimani* validează aprecierea Elenei Zaharia Filipaş, potrivit căreia „tradiţionalismul înseamnă, în cazul creaţiei lui Voiculescu, în primul rând o atitudine spirituală şi numai în plan secund un factor de solidaritate estetică cu orientările literare tradiţionaliste" *(Introducere în opera lui Vasile Voiculescu).* Textul poetic rămâne o rescriere emoţionantă a unei simbolistici profunde, reper al spiritualităţii creştine. **(M. I.)**

Scanned with OKEN Scanner

Aci sosi pe vremuri de Ion Pillat

Opera poetică a lui Ion Pillat, cel pentru care creaţia artistică însumează „arta cuvintelor, tehnica versului şi taina vieţii, legate organic laolaltă, cam în acelaşi fel cu dezvoltarea firească a unei plante", cunoaşte mai multe etape care contribuie la rafinarea profilului estetic al acesteia.

O primă etapă, cea parnasian-simbolistă, definită de Pillat însuşi drept perioada începuturilor, „de transplantare livrescă şi aport străin" (în sensul unor subtile „contaminări" artistice – Henri Regnier, Leconte de Lisle, Verlaine, Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Jammes, Samain), individualizându-se prin cultul formei şi rafinamentul expresiei, cuprinde volumele *Visări păgâne, Eternităţi de-o clipă* şi *Amăgiri.* De altfel, autorul mărturiseşte căutarea unui spaţiu poetic ce poate „colora cadrul rigid al realului cu nuanţele fugitive ale simţirii".

Volumul *Grădina dintre ziduri* anunţă cea de-a doua dimensiune a creaţiei poetice, cea tradiţionalistă, Pillat admiţând că întreaga lui poezie „poate fi redusă, în ultimă analiză, la viziunea pământului care rămâne acelaşi, la presimţirea timpului care fuge mereu", astfel încât „jocul acestor două coordonate dă valoare personală unei atari poezii".

Ilustrative pentru această etapă sunt volumele *Pe Argeş în sus* (deschis simbolic de ars poetica *Ctitorii:* „Las altora tot globul terestru ca o minge,/Eu am rămas în paza pridvorului străbun..."), *Satul meu* şi *Biserica de altădată* – „este poezia pământului natal, a rădăcinilor ancestrale de care nu se poate rupe un suflet." (Ov. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale).* Se realizează discret o întoarcere într-un timp cu aură mitică, în paradisul pierdut al copilăriei (drept pentru care substratul elegiac al versurilor angajează un registru afectiv variat, nota dominantă fiind nostalgia, regretul horaţian în contemplarea existenţei umane supuse temporalităţii). Peisajele conturate nu sunt simple acte descriptive, ci devin pretext pentru introspecţie şi meditaţie, deoarece evocările sunt „însufleţite prin amintirea copilăriei şi colorate prin părerea de rău a trecutului", fiind străbătute de „o nostalgie după timpurile de odinioară, de un sentiment de dezrădăcinare şi o dorinţă de reîntoarcere la natura şi la locul de baştină" (Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane).* Viziunea idilică a naturii, seninătatea apolinică a contemplării acesteia (atitudini lirice regăsite şi în pastelurile lui Alecsandri) sunt străbătute de un sentiment elegiac, Ion Pillat fiind „un pictor al atmosferei şi al luminii" (Tudor Vianu, *Scriitori români din secolul XX).*

Vârsta seninătăţii clasice este anunţată de volumul *Limpezimi şi* confirmată artistic de volume ca *Scutul Minervei, Ţărm pierdut, Caietul verde, Umbra timpului, Balcic* sau *Poeme într-un vers.*

Aci sosi pe vremuri este un text reprezentativ pentru volumul din 1923, *Pe Argeş în sus* (cuprinzând ciclurile *Florica, Trecutul viu* şi *Bătrânii),* în care „poetul îşi cântă locuinţa rurală ca Francis Jammes şi evocă trecutul elegant ca Samain" (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*).

Scanned with OKEN Scanner

Poezia, apreciată de G. Călinescu drept o „grațioasă, mișcătoare și indivizibilă paralelă între două veacuri, înscenare care încântă ochii și în același timp simbolizare a uniformității", este alcătuită din 19 distihuri, cu măsura de 13 silabe, rimă împerecheată și ritm iambic, încheindu-se sub semnul unui monovers.

Tematic, opera aduce în prim-planul semnificațiilor, așa cum sugerează și titlul, o meditație asupra succesiunii generațiilor în refacerea sensului devenirii umane și, implicit, contemplarea existenței aflate sub incidența temporalității.

Primele versuri conturează, sub semnul metaforei „casa amintirii", un cadru situat la granița dintre temporal (sugestie conferită de metafora „păienjenilor" care „zăbreliră și poartă și zăvor", rezonând discret în planul naturii antropomorfizate – „îmbătrâniră plopii") și atemporal, pentru că discursul liric, organizat conform paralelismului simbolic și simetriei, va ilustra paradoxul condiției umane: unicitatea ei din perspectiva trăirii plenare a clipei, dar și repetabilitatea destinului racordat la succesiunea cosmică a existențelor.

Idila bunicilor la vârsta adolescenței surprinde delicat, într-o atmosferă romantică, gesturi aproape ritualice, într-un peisaj impregnat de emoția celor doi îndrăgostiți („Nerăbdător bunicul pândise de la scară/Berlina legănată prin lanuri de secară..."; „Privind cu ea sub lună câmpia ca un lac/Bunicul meu desigur i-a recitat *Le lac*").

Subtil, este inserat motivul trecerii ireversibile a timpului, concentrat în versul-refren „De nuntă sau de moarte în turnul vechi din sat", coexistența celor două experiențe fundamentale ale umanului constituind pretext meditativ și pentru Blaga sau Eminescu.

Scindarea condiției umane între înălțare prin sentiment, transgresarea limitelor crono-spațiale („Dar ei în clipa asta simțeau c-o să rămână") și destrămarea tragică sub semnul timpului („De mult e mort bunicul, bunica e bătrână...") prefațează, în dimensiunea interioară a semnificațiilor poeziei, un pasaj meditativ privind timpul („Ce straniu lucru vremea!"), respectiv impactul său asupra existenței umane („Te vezi aievea numai în ștersele portrete./Te recunoști în ele, dar nu și-n fața ta/Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poți uita").

Versul „Ca ieri sosi bunica... și vii acuma tu" anunță acea delicată pendulare „atunci" – „acum", „ieri" – „azi", „el" – „eu", „bunica" – „tu", următoarea secvență lirică schițând ecourile unei alte idile, proiectate în freamătul unui peisaj rămas parcă neschimbat („lanul de secară", „câmpul lac întins sub lună"), reiterând tristețea condiției umane, ea singură supusă destrămării.

Dacă bunicul își fermeca iubita cu ochi „de peruzea" recitându-i versuri din romanticii vremii sale, tânărul îi spune fetei cu ochi „de ametist" *Balada lunei* de Horia Furtună și versuri din simbolistul Francis Jammes (astfel, lectura ca palimpsest a poeziei lui Pillat reface înseși etapele individualizării estetice a profilului creației lirice, de la romantism la simbolism).

Tudor Vianu *(op. cit.)* apreciază că „întâmpinarea logodnicei în generația trecută a bunicilor se reface astăzi ca situație. Chiar dacă berlina de altădată este înlocuită cu trenul și în locul romanticului din trecut apare simbolistul de astăzi,

Scanned with OKEN Scanner

sufletul oamenilor şi drumul lor de viaţă rămân aceleaşi. Clopotul de nuntă sau de moarte care a sunat bunicilor este auzit şi de perechea de astăzi, dar peste melancolia prevestirii lui se ridică fericirea de a te şti durabil prin acea înrădăcinare în viaţă care permite refacerea aceluiaşi destin în cadre mereu schimbate".

Aşadar, finalul poeziei reia motivul clopotului „de nuntă sau de moarte", ce reaminteşte trist condiţia omului, care, prin trăirea plenară a clipei aneantizează temporalul, fiind, însă, la rândul lui, anulat de acelaşi timp. Prezenţa punctelor de suspensie amplifică accentele nostalgice ale versurilor, resortul lor meditativ.

Nicolae Manolescu (*Despre poezie*) consideră că această creaţie, „plină de subtilitate muzicală, are mişcarea unei clepsidre: timpul bunicilor s-a scurs în timpul nepoţilor, care iau totul de la început în forme imperceptibil modificate".

Aci sosi pe vremuri rămâne, astfel, un punct de referinţă în lirica lui Ion Pillat, evocarea trecutului mitizat, proiectat într-un spaţiu idilic şi meditaţia asupra trecerii ireversibile a timpului fiind elemente de recuzită tradiţionalistă, redefinite prin prisma originalităţii autorului. **(M. I.)**

Simbolismul românesc

Printre curentele literare manifestate în literatura europeană a sfârşitului de secol al XIX-lea se numără şi simbolismul. Acesta apare în Franţa în jurul anului 1880, ca reacţie împotriva parnasianismului şi a naturalismului, introducând astfel o nouă viziune şi un nou gust estetic. Este considerat un curent contradictoriu, care se defineşte cu dificultate, din cauza sferei prea largi de cuprindere a ceea ce s-a numit în epocă „poezia nouă", din pricina, de asemenea, evoluţiei lente şi, nu în ultimul rând, prin prisma controverselor numeroase deschise încă din primii ani de afirmare.

Primele idei teoretice ale simbolismului sunt formulate de către S. Mallarmé, poet francez care insistă asupra necesităţii abordării unui nou limbaj poetic. Lui îi aparţine celebra formulă : „A sugera, iată visul!", care sintetizează unul dintre principiile fundamentale ale noului curent literar. Un alt scriitor francez, P. Verlaine, formulează alte câteva teze ale poeticii simboliste, una referindu-se la muzicalitatea versurilor, în nu mai puţin cunoscuta formulă „Muzica înainte de toate!". La rândul său, A. Rimbaud schiţează programul poeziei simboliste, considerând poetul un vizionar, care poate sonda necunoscutul, creând opere ce trăiesc prin emoţie şi muzică.

Înaintea celor trei scriitori menţionaţi şi-a desfăşurat activitatea Ch. Baudelaire, recunoscut unanim drept predecesorul simbolismului. În poezia sa ***Corespondenţe*** este inclus versul: „Parfum, culoare, sunet se-ngână şi-şi răspund", ce defineşte principiul corespondenţelor universale. Din punctul său de vedere, universul este un templu în care toate elementele comunică între ele, prin mijlocirea simbolurilor. Opera citată dobândeşte astfel un pronunţat caracter programatic.

Scanned with OKEN Scanner

Studiul teoretic cu statut de manifest al simbolismului este semnat de Jean Moréas. În *Suplimentul literar* al revistei *Figaro* este publicat articolul intitulat simplu ***Le Symbolisme***. Denumirea curentului este în legătură cu termenul grecesc **symbolon** , cu sensul de **semn**. Simbolul devine principiul fundamental al noii estetici, nemaifiind doar o simplă figură de stil.

Aşadar, definitorii sunt pentru simbolism cultivarea simbolului (instrument predilect pentru realizarea sugestiei), a corespondenţelor (prin intermediul cărora este posibilă stabilirea unor raporturi între senzaţii diferite), a sinesteziei (proces fundamental prin care se realizează nu o percepţie fragmentată, ci integrată a existenţei); exprimarea unor stări sufleteşti cum ar fi disperarea, angoasa, nevroza, spleen-ul; preferinţa pentru versul liber, rima fiind considerată o simplă convenţie; muzicalitatea versurilor.

În ceea ce priveşte tematica simbolistă, se constată preferinţa pentru condiţia nefericită a poetului (prezentat ca un revoltat, un blestemat, acel **poète maudit** regăsit încă din lirica lui Baudelaire), pentru mediul citadin (oraşul devenit un spaţiu al neliniştii, al nevrozei), pentru boală sau, în sfârşit, pentru evaziunea în ţinuturi exotice. Poezia simbolistă este una a sensibilităţii pure, a intuiţiei şi a imaginaţiei, exprimând stări vagi, nedefinite, într-un limbaj în interiorul căruia cuvântul are capacitatea de a releva, de a naşte realul.

În afară de P. Verlaine, A. Rimbaud şi St. Mallarmé , alţi reprezentanţi ai simbolismului european sunt M. Rollinat, J. Laforgue (Franţa), R. M. Rilke (Germania), O. Wilde, W. Yeats (Anglia).

Simbolismul românesc reprezintă, de asemenea, o atitudine literară modernă, cu un accentuat caracter de insurecţie poetică. Într-o etapizare tradiţională se vorbeşte despre un prim moment, **al experienţelor**, despre o **direcţie pseudosimbolistă** grupată în jurul revistei *Viaţa nouă*, despre un **simbolism exterior**, **minulescian** şi despre **simbolismul autentic, bacovian.**

Într-un vast studiu consacrat simbolismului românesc, Lidia Bote se referă, la rândul ei, tot la patru momente: 1) etapa estetico-teoretică (în jurul anului 1880); 2) etapa de căutări şi experienţe (1892-1908); 3) etapa de plenitudine (1908-1914); 4) etapa de declin (după 1914).

Teoreticianul noii estetici poetice în cadrul literaturii noastre este Alexandru Macedonski. Personalitate controversată, el îi devansează pe scriitorii francezi atunci când redactează studiile ***Despre logica poeziei***, ***Poezia viitorului***, ***Poema poemelor***, ***Despre poemă***, publicate în revista pe care a coordonat-o, *Literatorul*. Din punctul său de vedere, „poetul e o harpă. Nu cugetă, ci cântă.", poezia viitorului nefiind altceva decât „muzică şi imagini", un domeniu „al imaginaţiunii, adică al prezentării de forme estetice cu armonia şi colorile lor". În creaţiile sale poetice îşi propunea să cuprindă „înţelesul şi neînţelesul, văzutul şi nevăzutul, cerul şi pământul". Dincolo de teoretizări, Macedonski are meritul de a fi compus primul poem în vers liber în literatura română. De asemenea, a reuşit să-i reunească în cenaclul pe care l-a condus pe cei mai importanţi reprezentanţi ai „poeziei noi": George Bacovia, Dimitrie Anghel, Ştefan Petică, Traian Demetrescu.

Scanned with OKEN Scanner

Din 1905 apare revista *Viaţa nouă*, condusă de către Ovid Densusianu. Acesta promovează o direcţie pseudosimbolistă, întrucât nu acceptă decât puţine dintre principiile curentului. Atrage atenţia promovarea insistentă a tematicii citadine. Sintagma de simbolism exterior îl are în vedere pe Ion Minulescu, deoarece poezia sa contravine deseori principiilor simboliste. Sunt de remarcat tehnicile şi motivele pe care le-a abordat: repetiţiile, mirajul depărtărilor, tristeţea.

Simbolismul autentic este ilustrat de poezia lui George Bacovia. Neîncrezător în lume şi în viaţă, considerându-şi existenţa o ratare fatală, el este creatorul unei opere ce are ca temă obsesivă **moartea**. Alături de aceasta abordează alte teme preferate ale simboliştilor precum **oraşul** („un târg de provincie ...cu uliţi desfundate şi case mărunte, tăvălite în tină" – E. Lovinescu); **natura** (solidară cu materia inertă a zidurilor, supusă unor forţe dezagregante); **cromatica obsedantă** (culorile fiind „strigăte ale sufletului"); **muzica stridentă**; **condiţia poetului**; **iubirea deprimantă**. Deşi monotonă la nivel imagistic şi tematic, opera lui G. Bacovia este reprezentativă pentru simbolismul românesc, criticii admiţând că se poate vorbi despre „bacovianism" şi despre rolul său în anticiparea poeziei moderne. **(M.A.)**

Scanned with OKEN Scanner

VI. MODELE DE TESTE PENTRU SUBIECTUL I DE LA PROBA SCRISĂ A BACALAUREATULUI

1. „Oh! lucrurile cum vorbesc,
Şi-n pace nu vor să te lase:
Bronz, catifea, lemn sau mătase,
Prin grai aproape omenesc.

Tu le crezi moarte şi trăiesc
Împrăştiate-n orice case. –
Oh! Lucrurile cum vorbesc,
Şi-n pace nu vor să te lase.

Şi câte nu-ţi mai povestesc
În pustnicia lor retrase:
Cu tot ce sufletu-ţi uitase
Te-mbie sau te chinuiesc. –
Oh! Lucrurile cum vorbesc."

(Alexandru Macedonski – ***Rondelul lucrurilor***)

1. Menţionează câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor: **împrăştiate, îmbie**. (2 p.)
2. Prezintă rolul virgulei din structura „Bronz, catifea, lemn sau mătase". (2 p.)
3. Scrie două expresii/locuţiuni care conţin cuvântul **casă**. (2 p.)
4. Precizează tema poeziei. (4 p.)
5. Transcrie o secvenţă de vers/un vers care conţine o imagine auditivă. (4 p.)
6. Selectează două sintagme care sugerează dimensiunea spaţială a imaginarului poetic. (4 p.)
7. Explică semnificaţia a două figuri de stil diferite identificate în prima strofă a poeziei.(4 p.)
8. Comentează, în 6-10 rânduri, ultimele două strofe ale poeziei, prin evidenţierea valorii expresive a mijloacelor artistice în susţinerea ideii poetice. (4 p.)
9. Ilustrează, în 4-6 rânduri, o caracteristică a limbajului poetic (de exemplu: *expresivitate, ambiguitate, sugestie, reflexivitate*), prezentă în textul dat. (4 p.)

(C.C.)

1. De exemplu: **împrăştiate** – risipite, **îmbie** – tentează, cheamă etc. (1 p. + 1 p.) 2 puncte
2. Prezentarea rolului virgulei din structura dată, de exemplu: virgula, semn de punctuaţie, marchează raportul sintactic de coordonare prin juxtapunere între părţi de propoziţie de acelaşi fel; la nivel stilistic, virgula separă elementele unei enumeraţii etc.. *(Precizarea corectă, nuanţată a rolului virgulei: 2 p.; precizarea*

Scanned with OKEN Scanner

parțial corectă a rolului virgulei, divagații și/sau improvizații, cu greșeli de exprimare și/sau de ortografie: 1 p.) 2 puncte

3. Scrierea a două expresii sau locuțiuni care să conțină cuvântul **casă**, de exemplu: *a face casă bună, a avea o casă de copii, a avea casă și masă* etc. (1p. + 1p.) 2 puncte

4. Textul valorifică tema filosofică, poetul propune o meditație asupra comunicării dintre om și obiectele neînsuflețite care îl înconjoară. 4 puncte

5. Transcrierea unei secvențe de vers/a unui vers care conține o imagine auditivă, de exemplu: „prin grai aproape omenesc", „și câte nu-ți mai povestesc". 4 puncte

6. Selectarea a două sintagme care sugerează dimensiunea spațială a imaginarului poetic, de exemplu: „-n orice case", „în pustnicia lor retrase". (2 p. + 2 p.) 4 puncte

7. Identificarea și explicarea a două figuri de stil diferite în prima strofă a poeziei: personificarea inanimatelor configurează o lume stranie, în care eul liric resimte presiunea sâcâitoare a vorbăriei lucrurilor; enumerația „Bronz, catifea, lemn sau mătase" conotează în sensul unei acumulări de materiale provenind mai ales din sfera interioarelor de lux, specifice decorului simbolist. *(Identificarea și explicarea a două figuri de stil distincte: 4 p.; identificarea și explicarea unei singure figuri de stil din prima strofă: 2 p.; identificarea unei singure figuri de stil, fără a-i explica rolul expresiv: 1 p.)* 4 puncte

8. Comentarea ultimelor două strofe ale poeziei, prin evidențierea relației dintre ideea poetică și mijloacele artistice, de exemplu: iluzia caracterului neînsuflețit al obiectelor este infirmată de eul liric – „Tu le crezi moarte și trăiesc". Exclamația devenită refren liric „Oh! Lucrurile cum vorbesc" punctează ritmic discursul liric prin subordonarea la exigențele poeziei cu formă fixă de tip rondel, în care versul inițial este reluat în poziția versului al șaptelea și în final. Izolarea lucrurilor în relație cu prezența umană este exprimată metaforic – „în pustnicia lor retrase". *(Comentarea corectă, nuanțată, prin reliefarea legăturii dintre idee și mijloacele artistice de realizare: 2 p.; încercare de comentare, divagații și/sau improvizații, cu greșeli de exprimare și/sau de ortografie: 1 p.)* 4 puncte

9. Textul exploatează posibilitățile expresive ale sugestiei, modalitate care se încadrează în programul simbolist: dimensiunea de dincolo de real nu poate fi numită, ci doar evocată prin simboluri și întrezărită prin aluzii. Apropierea elementului neînsuflețit de ființa umană este sugerată prin similitudini: „prin grai aproape omenesc"; freamătul vocilor stranii are forță evocatoare: „Cu tot ce sufletu-ți uitase/ te-mbie sau te chinuiesc." *(Ilustrarea prezenței în text a uneia dintre caracteristicile limbajului poetic, prin exemple și explicații convingătoare; respectarea normelor de ortografie și de punctuație: 4 p.; ilustrarea prezenței în text a uneia dintre caracteristicile limbajului poetic prin exemple și explicații; abateri minore de la normele de exprimare, de ortografie și de punctuație: 2 p.; simpla menționare a unui aspect corespunzător cerinței, fără referire la textul poetic dat: 1 p.)* 4 puncte

Scanned with OKEN Scanner

2. „Doamne,
O să mă sui pe un scaun,
Să-mi dai o palmă.
Întind, iată, şi obrazul celălalt

Dă-mi una tare, cu forţă,
Să mă dezechilibrez definitiv,
Să mă duc prin univers, învârtindu-mă,
Ca o nouă planetă a durerii,
Sfârâind prin etern tăciune.

Nu mă lăsa să mă pătimesc,
Adu-mi alinarea încruntării
Şi a mâniei Tale grozave
În marea bunătate a Ta.

Stropul de esenţă divină
Se va vedea poate de jos
Luminând, emanând fericire."
(Marin Sorescu – ***Rugăciune***)

1. Menţionează câte un sinonim contextual al cuvintelor: **să pătimesc, alinarea**. (2 p.)
2. Prezintă rolul cratimei din structura: „adu-mi alinarea". (2 p.)
3. Ilustrează în propoziţii valoarea polisemantică a verbului **a vedea**. (2 p.)
4. Identifică în text o temă şi un motiv literar. (4 p.)
5. Transcrie o structură care se constituie într-o sugestie auditivă. (4 p.)
6. Selectează două sintagme care sugerează dimensiunea spaţială a imaginarului poetic. (4 p.)
7. Explică semnificaţia a două figuri de stil diferite din strofa a doua. (4 p.)
8. Comentează, în 6-10 rânduri, strofa a treia a poeziei, prin evidenţierea relaţiei dintre ideea poetică şi mijloacele artistice. (4 p.)
9. Ilustrează apartenenţa poeziei la modernism. (4 p.)

(B.C.)

1. Menţionarea a câte unui sinonim adecvat sensurilor din context ale cuvintelor date, de exemplu **să pătimesc** – să îndur; **alinarea** – domolirea. (1 p. + 1 p.) 2 puncte
2. Prezentarea rolului cratimei, de exemplu: marchează rostirea împreună a două părţi de vorbire diferite, verbul *adu* şi pronumele personal *mi*. 2 puncte
3. *Îşi vede de treabă. Nu-şi vede lungul nasului. Se vede ţărmul.* 2 puncte
4. Tema: relaţia cu fiinţa divină. Motiv: suferinţa. 4 puncte
5. „Sfârâind prin etern tăciune". 4 puncte

Scanned with OKEN Scanner

6. „Să mă duc prin univers", „o nouă planetă a durerii". 4 puncte

7. „Etern tăciune", metaforă care sugerează caracteristicile infinitului; „o nouă planetă a durerii – metaforă a suferinţei care tinde să dobândească proporţii cosmice. 4 puncte

8. Versurile evidenţiază deplina încredere în capacitatea fiinţei divine de a alina, de a pune capăt suferinţelor. Se reliefează natura dual㠠a acesteia, capacitatea de a pedepsi şi de a ierta. Pe parcursul celor patru versuri se remarcă alternanţa formelor pronominale de persoana I (mă, mi) şi de persoana a II-a (tale, ta), sugestie a unei relaţii profunde, vizând aspiraţia eului liric de a dobândi izbăvire. Versurile dezvăluie, la început, o tensiune sufletească puternică, înlocuită, în final, de linişte şi împăcare. Veneraţia faţă de fiinţa divină este sugerată şi prin scrierea cu majuscule a formelor pronominale de persoana a II-a. 4 puncte

9. Abandonarea regulilor prozodice rigide, adaptarea acestora la necesităţile de expresie, tehnica ingambamentului, viziunea inedită asupra temei. 4 puncte

3. „Din vârf de munţi amurgul suflă
cu buze roşii
în spuza unor nori
şi-aţâţă
jeraticul ascuns
sub vălul lor subţire de cenuşă.

O rază
ce vine goană din apus
şi-adună aripile şi se lasă tremurând
pe-o frunză:
dar e prea grea povara –
şi frunza cade.

O, sufletul!
Să mi-l ascund mai bine-n piept
şi mai adânc
să nu-l ajungă nicio rază de lumină:
s-ar prăbuşi.

E toamnă."

(Lucian Blaga – ***Amurg de toamnă***)

1. Menţionează câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor **tremurând** şi **cade**. (2 p.)
2. Explică utilizarea cratimei în structura „să nu-l ajungă". (2 p.)
3. Scrie două expresii/locuţiuni care conţin verbul **a lăsa**. (2 p.)
4. Identifică două teme/motive literare, prezente în textul dat. (4 p.)

Scanned with OKEN Scanner

5. Transcrie două structuri/versuri care se constituie într-o imagine vizuală. (4 p.)
6. Selectează o secvenţă poetică ce ilustrează un indice temporal. (4 p.)
7. Explică semnificaţia a două figuri de stil diferite, identificate în prima strofă. (4 p.)
8. Comentează în 6-10 rânduri a doua strofă, prin evidenţierea relaţiei dintre ideea poetică şi mijloacele artistice. (4 p.)
9. Ilustrează în 4-6 rânduri una dintre caracteristicile limbajului poetic (de exemplu: *expresivitate, ambiguitate, reflexivitate, sugestie*), prezente în textul dat. (4 p.) **(M.I.)**

1. vibrând, fremătând; se desprinde. 2 puncte
2. În structura indicată, cratima are atât rol gramatical, marcând rostirea împreună a două părţi de vorbire diferite şi elidarea vocalei iniţiale „î", cât şi rol prozodic – conservarea măsurii şi a ritmului. 2 puncte
3. *a lăsa cu gura căscată, a lăsa cu limbă de moarte, a nu se lăsa mai prejos*. 2 puncte
4. natura, expansiunea eului. 4 puncte
5. „Din vârf de munţi amurgul suflă/ cu buze roşii..." 4 puncte
6. „E toamnă". 4 puncte
7. Personificarea „amurgul suflă cu buze roşii" conturează o imagine vizuală, în care soarele, apunând, înroşeşte cerul părând a se uni cu munţii. Metafora „văl subţire de cenuşă" conotează imaginea norilor plumburii ascunzând soarele. 4 puncte
8. A doua strofă propune receptării un tablou autumnal, în care o rază de soare „se lasă tremurând" pe o frunză care, sub „povara grea", cade. Tabloul este impregnat de emoţie şi de melancolie, stilistic stând sub semnul metaforei („povară grea") şi al personificării („o rază ce vine goană"). 4 puncte
9. Expresivitatea limbajului poetic este susţinută de polifonia figurilor de stil – personificare („amurgul suflă"), metaforă („buze roşii"), epitet („vălul subţire") – şi a imaginilor artistice preponderent vizuale. Versurile asimetrice, tehnica ingambamentului susţin expresivitatea poeziei. 4 puncte

4. „Nae Caramet, omul din fruntea convoiului, dădu gură la cai şi scârţâitul osiilor se uni cu scrâşnetul pietrişului, cu tropotul învălmăşit al copitelor. De pe întinderea câmpiei sufla rece vântul de la începutul lui Martie, clătinând buruienile uscate, rămase din anul trecut. Mirosea a frunze putrede, a pământ şi a pelin.

Cu un ceas înaintea zorilor, un alt convoi, format din şase care încărcate cu orz, pornise tot pe acelaşi drum spre Brăila. Le tocmise cu chirie Pavel Berechet, pe care Vetina, sub motiv că după ce cumpăraseră casele strămutaţilor rămăseseră fără bani, îl pusese să destupe groapa cu orz şi să trimită la vânzare în Oborul Brăilei şaizeci de saci. Învârtise treburile ca să meargă ea să vândă, iar bărbatu-su

Scanned with OKEN Scanner

să rămână acasă, să cureţe pomii din livadă. Îl luase ajutor pe frate-su mai mic, un flăcăiandru care trăia pe lângă masa ei şi pe care Gheorghe Jinga îl alungase de la el, spunând că are obiceiul să şterpelească lucruri din casă şi să le mărite pe te miri ce. Îl luase să-i facă socoteala la bani, să n-o înşele negustorii."

(Fănuş Neagu – ***Îngerul a strigat***)

1. Precizează antonimele cuvintelor: **să vândă, pornise.** (2 p.)
2. Motivează folosirea în text a primelor două virgule. (2 p.)
3. Scrie două expresii/locuţiuni care să conţină substantivul **bani.** (2 p.)
4. Identifică modul de expunere din perspectiva narativă. (4 p.)
5. Transcrie din text câte o structură care să conţină o imagine auditivă şi una olfactivă. (4 p.)
6. Selectează din fragment o sintagmă care sugerează dimensiunea spaţială a tabloului de natură (4 p.)
7. Explică semnificaţia a două figuri de stil diferite din prima parte a fragmentului. (4 p.)
8. Comentează în 4-6 rânduri următoarea secvenţă: „De pe întinderea câmpiei sufla rece vântul de la începutul lui Martie, clătinând buruienile uscate, rămase din anul trecut. Mirosea a frunze putrede, a pământ şi a pelin." (4 p.)
9. Evidenţiază, în 4-6 rânduri, două trăsături de caracter ale personajului Vetina, reieşite din text. (4 p.) **(F.C.)**

1. Menţionarea a câte unui antonim adecvat sensurilor din context ale cuvintelor date, de exemplu: **să vândă** – să cumpere; **pornise** – venise. 2 puncte
2. Prezentarea rolului primelor două virgule, de exemplu: izolează de regent o apoziţie dezvoltată de termenul regent. 2 puncte
3. Scrierea a două expresii/locuţiuni care să conţină substantivul **bani**, de exemplu: *Banii sunt ochii dracului*; *Banii nu aduc fericirea*. 2 puncte
4. Menţionarea modului de expunere predominant, de exemplu: naraţiunea; perspectiva narativă este obiectivă şi se realizează la persoana a III-a (din perspectiva naratorului omniscient şi omniprezent). 4 puncte
5. Transcrierea corectă a unei imagini auditive, de exemplu: „Scârţâitul osiilor se uni cu scârţâitul pietrişului, cu tropotul învălmăşit al copitelor."

Transcrierea corectă a unei imagini olfactive, de exemplu: „Mirosea a frunze putrede, a pământ şi a pelin". 4 puncte
6. Selectarea corectă a unei sintagme care sugerează dimensiunea spaţială a tabloului de natură, de exemplu: „de pe întinderea câmpiei." 4 puncte
7. Identificarea şi explicarea semnificaţiei a două figuri de stil, de exemplu: personificarea „scrâşnetul pietrişului" poate sugera o stare de spirit de nesiguranţă, izolare în spaţiul larg şi rece al câmpiei; epitetul „frunze putrede" evidenţiază un spaţiu al morţii, al frigului, al descompunerii. *(Identificarea şi explicarea a două figuri de stil distincte: 4 p.; identificarea şi explicarea a unei figuri de stil: 2 p.; identificarea unei singure figuri de stil, fără a explica rolul expresiei: 1 p.)* 4 puncte

Scanned with OKEN Scanner

8. Comentarea semnificaţiei secvenţei date, de exemplu: fragmentul conţine o descriere a cadrului natural în care se desfăşoară acţiunea. Imaginile auditive şi olfactive sugerează o atmosferă rece, ostilă, parcă improprie vieţii. Prezenţa buruienilor uscate care se clatină în bătaia vântului „rece" amplifică sentimentul de dezolare, sentiment intensificat şi de imaginea olfactivă („mirosea a frunze putrede"). *(Comentarea corectă, nuanţată: 4 p.; comentarea parţial corectă: 2 p.; încercarea de comentare, divagaţii şi/sau improvizaţii cu greşeli de exprimare şi/sau de ortografie: 1p.)* 4 puncte

9. Evidenţierea a două trăsături de caracter ale personajului feminin Vetina, de exemplu: în caracterizare trebuie relevată ambiţia personajului feminin de a reuşi în demersul pe care l-a gândit în cel mai mic detaliu. Femeia este aspră şi raţională, adaptată la condiţiile de viaţă ale câmpiei. Este abilă („învârtise treburile ca să meargă ea să vândă") şi prevăzătoare. Pentru că lumea negustorilor îi este necunoscută, femeia îşi ia ajutor fratele cel mic, pentru a socoti banii. Mijloacele de caracterizare sunt predominant indirecte. *(Ilustrarea corectă a două trăsături de caracter: 4 p.; ilustrarea parţial corectă: 2 p.; încercarea de a ilustra, divagaţii şi/sau improvizaţii cu greşeli de exprimare şi / sau de ortografie: 1 p.)* 4 puncte

5. „Otilia opri pe Felix în faţa femeii mai mature. Era o doamnă cam de aceeaşi vârstă cu Pascalopol, cu părul negru pieptănat bine într-o coafură japoneză. Faţa îi era gălbicioasă, gura cu buzele subţiri, acre, nasul încovoiat şi acut, obrajii brăzdaţi de câteva cute mari, acuzând o slăbire bruscă. Ochii îi erau bulbucaţi ca şi aceia ai bătrânului, cu care semăna puţin, şi avea de altfel aceeaşi mişcare moale a pleoapelor. Era îmbrăcată cu bluză de mătase neagră cu numeroase cerculeţe, strânsă la gât cu o mare agrafă de os şi sugrumată la mijloc cu un cordon de piele, în care se vedea, prinsă de un lănţişor, urechea unui cesuleţ de aur. Doamna care juca table cu Pascalopol, în vreme ce ceilalţi priveau, ridică o faţă scrutătoare şi examină din cap până în picioare pe Felix, ridicându-şi în acelaşi timp cu multă demnitate mâna spre a-i fi sărutată.

– Hm! spuse ea arţăgos şi cu un glas răguşit, însă forte. Eşti flăcău în lege! (...)

– E tanti Aglae, sora lui papa, explică Otilia lui Felix, văzându-l cam nedumerit.

– De unde să mă cunoască? întrebă Aglae. Când a murit mă-sa, era numai atât. De atunci nu l-am mai văzut."

(G. Călinescu – ***Enigma Otiliei***)

1. Menţionează câte un sinonim contextual pentru cuvintele: **vârstă, arţăgos.** (2 p.)
2. Ilustrează, în două enunţuri, polisemia cuvântului **a semăna.** (2 p.)
3. Scrie două expresii/locuţiuni care să includă verbul **a juca.** (2 p.)
4. Identifică perspectiva narativă în fragmentul citat. (4 p.)
5. Transcrie o structură care conţine o imagine vizuală. (4 p.)

Scanned with OKEN Scanner

6. Explică semnificaţia a două figuri de stil diferite, identificate în fragmentul dat. (4 p.)

7. Precizează două trăsături ale romanului realist, pornind de la textul dat. (4 p.)

8. Ilustrează, în 4-6 rânduri, o trăsătură a personajului feminin, valorificând sugestiile fragmentului dat. (4 p.)

9. Motivează, cu două argumente, apartenenţa fragmentului la un text narativ. (4 p.) **(M.A.)**

1. Menţionarea unui sinonim adecvat sensurilor din context ale cuvintelor date, de exemplu: **vârstă** – etate, **arţăgos** – certăreţ. 2 puncte

2. Ilustrarea corectă a polisemiei, de exemplu: Seamănă cu tatăl său. Seamănă grâul împreună cu întreaga familie. 2 puncte

3. Scrierea corectă a două expresii/locuţiuni care să conţină verbul **a se juca**, de exemplu: *a se juca cu focul, a se juca cu nervii cuiva* etc. 2 puncte

4. Identificarea perspectivei narative în textul citat: perspectiva *dindărăt*, naratorul omniscient, care relatează la persoana a III-a singular. 4 puncte

5. Transcrierea corectă a unei imagini vizuale, de exemplu: „bluză de mătase neagră". 4 puncte

6. Identificarea şi explicarea a două figuri de stil diferite: „Faţa îi era gălbicioasă, gura cu buzele subţiri, acre, nasul încovoiat şi acut, obrajii brăzdaţi de câteva cute mari" – enumeraţie ce reţine cele mai importante aspecte fizionomice ale personajului şi „spuse ea arţăgos" – epitet ce subliniază caracterul eroinei (*identificarea şi explicarea a două figuri de stil distincte: 4 p.; identificarea şi explicarea unei singure figuri de stil. 2 p.; identificarea unei singure figuri de stil, fără a-i explica rolul expresiv: 1 p.)* 4 puncte

7. Menţionarea a două trăsături ale romanului realist, de exemplu: tematică socială, tehnica detaliului semnificativ, relaţia individului cu mediul de viaţă, perspectiva narativă, naratorul omniscient etc. 4 puncte

8. Ilustrarea unei trăsături a personajului feminin, de exemplu: răutatea, trădată atât de fizionomie, cât şi de comportament. 4 puncte

9. Menţionarea a două argumente, de exemplu: prezenţa personajelor, a naratorului omniscient, a naraţiunii ca mod de expunere, împletită însă cu dialogul şi descrierea etc. 4 puncte

6. „Fiul craiului, boboc în felul său la trebi de aieste, se potriveşte Spânului şi se bagă în fântână, fără să-i trăsnească prin minte ce i se poate întâmpla. Şi cum sta şi el acolo de se răcorea, spânul face tranc! capacul pe gura fântânei, apoi se suie deasupra lui şi zice cu glas răutăcios:

– Alelei! fecior de om viclean ce te găseşti; tocmai de aceea ce te-ai păzit, n-ai scăpat. Ei, că bine mi te-am căptuşit! Acum să-mi spui tu cine eşti, de unde vii şi încotro te duci că, de nu, acolo îţi putrezesc ciolanele!

Fiul craiului ce era să facă? Îi spune toate cu de-amănuntul, căci, dă, care om nu ţine la viaţă înainte de toate?

Scanned with OKEN Scanner

– Bine, atâta am vrut să aflu din gura ta, puiu de viperă ce mi-ai fost, zice atunci Spânul; numai cată să fie aşa, că, de te-oiu prinde cu oca mică, greu are să-ţi cadă. Chiar acum aş pute să te omor, în voia cea bună, dar mi-i milă de tinereţele tale... Dacă vrei să mai vezi soarele cu ochii şi să mai calci pe iarbă verde, atunci jură-mi-te pe ascuţişul paloşului tău că mi-i da ascultare şi supunere întru toate, chiar şi-n foc de ţi-aş zice să te arunci. şi de azi înainte, eu să fiu în locul tău nepotul împăratului, despre care mi-ai vorbit, iară tu, sluga mea; şi atâta vreme să ai a mă sluji, până când îi muri şi iar îi învie. şi oriunde vei merge cu mine, nu care cumva să bleşteşti din gură cătră cineva despre ceea ce a urmat între noi, că te-am şters de pe faţa pământului. Iţi place aşa să mai trăieşti, bine-de-bine; iară de nu, spune-mi verde în ochi, ca să ştiu ce leac trebuie să-ţi fac..."

(Ion Creangă – ***Povestea lui Harap-Alb***)

1. Selectează două regionalisme din text. (2 p.)
2. Notează două expresii/locuţiuni care să conţină verbul **a spune**. (2 p.)
3. Indică două mărci ale oralităţii întâlnite în textul dat (2 p.)
4. Selectează o imagine auditivă din text. (4 p.)
5. Menţionează modurile de expunere întâlnite în text. (4 p.)
6. Transcrie un fragment de maximum 15 cuvinte care să evidenţieze intervenţia subiectivă a naratorului. (4 p.)
7. Comentează semnificaţia numelui personajului principal. (4 p.)
8. Menţionează o trăsătură de caracter a protagonistului, identificată în fragmentul citat. (4 p.)
9. Numeşte două trăsături ale basmului ca specie literară. (4 p.) **(M.A.)**

1. Selectarea corectă a celor două regionalisme, de exemplu: „să bleşteşti" (din gură), „leac" etc. 2 puncte
2. Notarea corectă a expresiilor, de exemplu: *a-i spune în faţă, a-i spune vrute şi nevrute* etc. 2 puncte
3. Menţionarea corectă a două mărci ale oralităţii, de exemplu: prezenţa dialogului, a interjecţiilor, a construcţiilor în cazul vocativ etc. 2 puncte
4. Selectarea unei imagini auditive, de exemplu: „spânul face tranc! capacul pe gura fântânei". 4 puncte
5. Menţionarea modurilor de expunere: dialog, naraţiune. 4 puncte
6. Transcrierea corectă a fragmentului, de exemplu: „îi spune toate cu de-amănuntul, căci, dă, care om nu ţine la viaţă înainte de toate?" 4 puncte
7. Comentarea numelui protagonistului, de exemplu: construcţie oximoronică, neobişnuită, ce subliniază statutul eroului – robul alb (*Comentarea corectă, nuanţată: 4 p.; comentarea parţial corectă: 2 p.; încercarea de comentare, divagaţii şi/sau improvizaţii, cu greşeli de exprimare şi/sau de ortografie: 1 p.)* 4 puncte
8. Menţionarea corectă a unei trăsături de caracter, de exemplu: lipsa de experienţă, naivitatea etc. 4 puncte

Scanned with OKEN Scanner

9. Menţionarea a două trăsături ale basmului, de exemplu: tema – lupta dintre bine şi rău, motivul probelor – motiv specific etc. 4 puncte

7. „– Isis, strigă el, spre oglinda... Isis, apari!

Tabla se-nnegri şi deasupra-i apărură scrisori albe... chipuri de oameni şi de animale... Palatul întreg se cutremura lin.

– A sosit ora morţii mele... zise regele, ca şi când ar fi vorbit cu el singur... aştept să-mi spui adevărul... Nu-mi zugrăvi chipuri trecătoare... care să mă facă a crede că suntem numai pulbere...

Un râs clocoti prin toată sala...

– Ce râzi, zise regele întunecos... mie nu mi-e a râde, demone... voi adevăr, nu batjocură...

– Pulbere? răspunse un glas din oglindă cu o rece şi cruntă espresie de ironie... pulbere?... te-nşeli... ce eşti tu, rege Tla? Un nume eşti... o umbră! Ce numeşti tu pulbere? Pulberea e ceea ce există întotdeauna... tu nu eşti decât o formă prin care pulberea trece... Ceea ce-nainte de doi ani se numea regele Tla este atom cu atom altceva decât ceea ce azi se numeşte tot cu acelaşi nume...

– Chipul tău, Isis..."

(Mihai Eminescu – ***Avatarii faraonului Tla***)

1. Menţionează câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor: **clocoti, ironie**. (2 p.)

2. Prezintă două consecinţe ale utilizării cratimei în structura „să-mi" (spui). (2 p.)

3. Evidenţiază, prin patru enunţuri, polisemantismul substantivului **umbră**. (2 p.)

4. Identifică un motiv literar prezent în text. (4 p.)

5. Transcrie o secvenţă care să conţină o imagine artistică vizuală. (4 p.)

6. Selectează o sintagmă care să sugereze dimensiunea morală a personajului întruchipat de regele Tla. (4 p.)

7. Explică semnificaţia succesiunii de interogaţii şi exclamaţii retorice, întâlnite în ultima intervenţie a personajului Isis. (4 p.)

8. Comentează, în 6-10 rânduri, secvenţa „Nu-mi zugrăvi chipuri trecătoare... care să mă facă a crede că suntem numai pulbere..." (4 p.)

9. Ilustrează, în 4-6 rânduri, o caracteristică a speciei literare nuvelă fantastică din care face parte textul citat. (4 p.) **(S.Z.)**

1. Răsună, vui; batjocură, zeflemea. etc. 2 puncte

2. Elidarea vocalei „î"; reducerea numărului de silabe prin pronunţarea a două cuvinte într-unul singur; despărţirea a două părţi de vorbire diferite. 2 puncte

3. Umbra lui se vedea pe perete; A rămas o umbră din cel de odinioară; Faci umbră pământului în van; Umblă ca o umbră pe lângă tine etc. 2 puncte

4. Motivul umbrei, al zeiţei Isis, al oglinzii etc. 4 puncte

5. „Tabla se-nnegri" etc. 4 puncte

Scanned with OKEN Scanner

6. „zise regele întunecos". 4 puncte

7. Este invocată prezenţa zeiţei Isis prin intermediul oglinzii care dobândeşte funcţie oraculară, amintind de catoptromancie (ghicitul în oglindă). Succesiunea de interogaţii şi exclamaţii retorice exprimă dispreţul zeiţei Isis faţă de perisabilitatea naturii umane. 4 puncte

8. Resemnarea în faţa morţii inevitabile, atitudine sumbră, dorinţa de cunoaştere a adevărului asupra condiţiei umane, revoltă împotriva râsului cinic al zeiţei sunt stările prin care trece nefericitul rege Tla. 4 puncte

9. Personajul zeiţei Isis, invocat prin intermediul oglinzii, oglinda – obiect magic, fantastic de factură romantică, augmentate de statutul excepţional al personajului Tla, de evaziunea în spaţiul oriental, de motivul metempsihozei etc. 4 puncte

8. „A şaptea zi Puiu fu chemat iarăşi în cabinetul doctorului Ursu. Fără să-şi dea seama îl cuprinse o nelinişte. Persista într-însul impresia că doctorul îl urăşte şi-i răspundea instinctiv printr-un sentiment de frică amestecat cu repulsie. Vizitele cotidiane le primea indiferent; se obişnuise cu întrebarea lui stereotipă ce mai e nou şi cu privirea lui sfredelitoare. Acuma însă ştia că iar va începe chestionarea, iar îl va chinui cu cercetări în trecut... Pentru sufletul lui simţea că ar avea nevoie numai de pace şi tăcere.

Doctorul însă păru de data asta mult mai înviorat şi mai prietenos. Îi vorbea mai onctuos, zâmbea chiar din când în când... Doar privirea îi era cea veche, bănuitoare şi rece.

– Ei, domnul meu, îi zise, după ce-l aşeză pe acelaşi scaun, cu un glas care-i pipăia inima, se pare că te-ai mai liniştit şi deci vom putea sta de vorbă mai pe îndelete?

– Da, mormăi Puiu, scurt şi apăsat.

Ursu îi vorbi apoi de analize, despre vizitele domnului Faranga, despre cum îşi petrece timpul, despre lecturi, sărind de la un subiect la altul, fără nicio legătură, parcă frazele ar fi fost rostite numai pentru a-i masca privirea, care căuta să-l surprindă sau să-l sugestioneze. Puiu nici nu lua în seamă înţelesul spuselor lui, îi urmărea însă ochii, ca şi când i-ar fi fost frică să nu-i străpungă. În aceeaşi vreme îşi simţea sângele înfierbântându-se. Era sigur că doctorul ştie tot: că n-are nimic, că e sănătos tun şi deci complet responsabil de crima săvârşită, dar nu vrea să se descopere şi caută să-l tortureze... Se întreba pentru ce, nu găsea niciun motiv, şi se înfuria."

(Liviu Rebreanu – ***Ciuleandra***)

1. Menţionează sinonime pentru sensul din text al cuvintelor: **nelinişte, să tortureze.** (2 p.)

2. Scrie două expresii/locuţiuni care conţin verbul **a sta.** (2 p.)

3. Explică prezenţa virgulelor în secvenţa: „– Da, mormăi Puiu, scurt şi apăsat." (2 p.)

Scanned with OKEN Scanner

4. Precizează rolul expresiv al utilizării punctelor de suspensie în fragmentul citat. (4 p.)

5. Numeşte modurile de expunere utilizate în fragment. (4 p.)

6. Identifică perspectiva narativă. (4 p.)

7. Explică semnificaţia a două figuri de stil identificate în text. (4 p.)

8. Comentează, în 3-5 rânduri, următoarea secvenţă: „Era sigur că doctorul ştie tot: că n-are nimic, că e sănătos tun şi deci complet responsabil de crima săvârşită, dar nu vrea să se descopere şi caută să-l tortureze." (4 p.)

9. Exprimă-ţi opinia, în 4-6 rânduri, despre relaţia dintre pacient şi medic, aşa cum se desprinde din fragmentul citat. (4 p.) **(A.C.)**

1. **nelinişte** – agitaţie; **să tortureze** – să chinuiască. 2 puncte

2. *a sta pe gânduri, a sta degeaba, a sta de pază, a sta la pat, a sta de veghe* etc. 2 puncte

3. Virgulele separă vorbirea directă de vorbirea indirectă (replica personajului, de intervenţia naratorului). 2 puncte

4. Punctele de suspensie semnifică starea de nelinişte a personajului, cauzată de comportamentul inexplicabil al medicului. 4 puncte

5. naraţiunea şi dialogul. 4 puncte

6. perspectiva „dindărăt", narator extradiegetic, omniscient. 4 puncte

7. „răspundea instinctiv" – epitet ce sugerează starea particulară în care se află personajul, care, din cauza fricii şi a sentimentului de culpabilitate, reacţionează ca un automatism; „îi urmărea însă ochii, ca şi când i-ar fi fost frică să nu-i străpungă" – comparaţia semnifică încordarea, starea de pândă în care se află personajul; pe de-o parte, nu vrea să piardă niciun gest al medicului, dar, pe de altă parte, ar vrea să se sustragă întrebărilor incomode ce-i dau de înţeles că doctorul ştie adevărul despre fapta sa. 4 puncte

8. Puiu Faranga se simte urmărit, hărţuit, de medicul Ursu. Personajul are impresia că i se întinde o cursă, că atitudinea doctorului este o metodă torturantă prin care încearcă să-l facă să cedeze psihic şi să se autodemaşte. 4 puncte

9. Fragmentul demonstrează că relaţia dintre cele două personaje nu este relaţia firească doctor-pacient. Medicul pare mai de grabă un urmăritor, un organ de anchetă, preocupat să demaşte vinovăţia lui Faranga şi nu să-l trateze. Puiu se simte tensionat la fiecare întâlnire cu medicul, cu atât mai mult cu cât se dovedeşte incapabil să-i anticipeze strategia. 4 puncte

9. „– Domnule căpitan, pedeapsa... crima... legea, bolborosi Apostol Bologa, speriat de întrebarea căpitanului.

– Da, da... şi totuşi... omul! murmură Klapka întunecat.

– Omul... omul... omul, făcu Bologa, cutremurându-se.

Împrejur întunericul se înăsprise, încât înţepa ochii. Bologa întoarse capul. Pe câmp, cât pătrundea privirea, siluete negre se mişcau de ici-colo, parcă toţi oamenii s-ar fi prefăcut în stafii fără odihnă. Numai spânzurătoarea albea

Scanned with OKEN Scanner

nepăsătoare, împrejmuită de crucile albe din cimitirul militar.

Bologa se cutremură iar. Un frig dureros îi cutreiera inima. Şopti cu teamă:

– Ce întuneric, Doamne, ce întuneric s-a lăsat pe pământ...

Glasul lui şerpui ca un scâncet de bolnav şi se stinse în oftările vântului."

(Liviu Rebreanu – ***Pădurea spânzuraţilor***)

1. Menţionează câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor: **cutreiera**, **oftările**. (2 p.)

2. Precizează rolul expresiv al punctelor de suspensie din secvenţa „– Domnule căpitan, pedeapsa... crima... legea, bolborosi Apostol Bologa, speriat de întrebarea căpitanului." (2 p.)

3. Scrie două expresii/locuţiuni care să conţină verbul **a (se) lăsa**. (2 p.)

4. Identifică modul de expunere dominant în fragmentul citat. (4 p.)

5. Selectează din text un cuvânt din câmpul lexical al vederii. (4 p.)

6. Explică semnificaţia a două figuri de stil diferite, identificate în textul dat. (4 p.)

7. Transcrie o structură care conţine o imagine auditivă. (4 p.)

8. Comentează, în 6-10 rânduri, următoarea secvenţă, făcând referire la semnificaţiile cromatice: „Pe câmp, cât pătrundea privirea, siluete negre se mişcau de ici-colo, parcă toţi oamenii s-ar fi prefăcut în stafii fără odihnă. Numai spânzurătoarea albea nepăsătoare, împrejmuită de crucile albe din cimitirul militar." (4 p.)

9. Ilustrează, în 4-6 rânduri, o trăsătură morală a personajului Apostol Bologa, identificată în acest fragment. (4 p.) **(C.C.)**

1. Sinonime contextuale: **cutreiera** – străbătea; **oftările** – suspinele. 2 puncte

2. Punctele de suspensie – semn de punctuaţie, marcând, la nivel stilistic, emoţia şi spaima personajului care pledează pentru cauza sa. 2 puncte

3. *A se lăsa pe tânjeală; a o lăsa baltă; a lăsa la vatră* etc. 2 puncte

4. Modul de expunere dominant: Descrierea/ Dialogul. 4 puncte

5. „Ochii"; „privirea". 4 puncte

6. Figuri de stil: – personificare: „oftările vântului" – are rolul de conferi expresivitate tabloului descris, care a căpătat trăsături omeneşti;

– comparaţie: „şerpui ca un scâncet de bolnav" – are rolul de a sublinia trăsăturile similare ale glasului personajului cu cele ale unui suferind, care şi-a pierdut chiar şi forţa de a-şi deplânge boala. 4 puncte

7. Imagine auditivă: „Şopti cu teamă". 4 puncte

8. Descrierea tabloului este dominată de simboluri cromatice contrastante, care corespund distincţiei dintre planul nediferenţiat al personajelor prezente („siluete negre") şi cel al destinului personajului principal („spânzurătoarea albea", „crucile albe"). 4 puncte

9. Apostol Bologa se distinge prin îndârjirea cu care îşi susţine cauza, în

Scanned with OKEN Scanner

ciuda spaimei care l-a cuprins şi apelează la Divinitate, semn al unei religiozităţi aparte, pe care o opune imoralităţii muritorilor. 4 puncte

10. „ŞTEFAN: În momentul ăsta, nu.

CORINA: Ai dreptate, acuma nu. Am gust de vorbă, dar o să-mi treacă. De obicei însă, fii loaial, Ştefan, şi recunoaşte: am învăţat să tac. Mă mir şi eu uneori când mă surprind tăcând. Nu mă recunosc. Mi se pare că ani de zile am trăit într-un vacarm, şi că a încetat deodată. Era vacarmul meu personal, erau gesturile mele, paşii mei, mâinile mele, care se agitau... Eram plină de gesturi, ca un pom plin de vrăbii...

ŞTEFAN: Dacă nu mă înşel, e o imagine.

CORINA: Da, dragul meu. Iartă-mă. N-am să mai fac. Dar lasă-mă s-o termin pe asta: tot am început-o. Ziceam: ca un pom plin de vrăbii. Ai venit tu, le-ai speriat, şi s-au dus. Acuma, uite-mă aici, fără gesturi, fără vorbe... (*Tăcere. Îşi duce mâna la ureche, ca şi cum ar asculta bătaia unui ceas de mână.*) Îl auzi?

ŞTEFAN: Ce?

CORINA: Pulsul."

(Mihail Sebastian – ***Jocul de-a vacanţa***)

1. Menţionează câte un sinonim pentru sensul din text al fiecăruia dintre cuvintele: **loaial**, **mă înşel**. (2 p.)

2. Prezintă rolul virgulei în exprimarea mesajului din structura „Ai venit tu, le-ai speriat, şi s-au dus." (2 p.)

3. Scrie două expresii/locuţiuni care conţin substantivul **vorbă**. (2 p.)

4. Identifică rolul indicaţiilor scenice din fragmentul dat. (4 p.)

5. Transcrie o imagine auditivă din fragmentul citat. (4 p.)

6. Selectează două structuri caracteristice adresării directe/stilului direct. (4 p.)

7. Explică semnificaţia a două figuri de stil diferite, identificate în fragmentul citat. (4 p.)

8. Comentează, în 5-7 rânduri, următoarea secvenţă din text: „Eram plină de gesturi, ca un pom plin de vrăbii". (4 p.)

9. Ilustrează, în 4-6 rânduri, o caracteristică a textului dramatic, existentă în fragmentul dat. (4 p.)

(RMB)

1. Menţionarea a câte unui sinonim adecvat sensurilor din context ale cuvintelor date, de exemplu: **loaial** – corect, cinstit, **mă înşel** – mă amăgesc, greşesc etc. (1 p. + 1 p.) 2 puncte

2. Prezentarea rolului virgulei, de exemplu: marchează sugestiv enumeraţia legată de schimbarea Corinei. *(Precizarea corectă, nuanţată, a rolului expresiv: 2 p.; precizarea parţial corectă a rolului punctelor de suspensie, divagaţii şi/sau improvizaţii, cu greşeli de exprimare şi/sau ortografie: 1 p.)* 2 puncte

Scanned with OKEN Scanner

3. Scrierea a două expresii/ locuţiuni care să conţină substantivul **vorbă**, de exemplu: *din vorbă-n vorbă, fără vorbă, nici vorbă* etc. 2 puncte

4. Identificarea rolului indicaţiilor scenice în fragmentul dat, de exemplu: redau atitudinea meditativă a Corinei. 4 puncte

5. Transcrierea unei imagini auditive din textul dat, de exemplu: „am trăit într-un vacarm". 4 puncte

6. Indicarea a două structuri caracteristice adresării directe/stilului direct, de exemplu: „Da, dragul meu...", „fii loaial, Ştefan". 4 puncte

7. Identificarea şi explicarea a două figuri de stil diferite, de exemplu: enumeraţia „vacarmul meu personal, paşii mei, ...gesturile mele, paşii mei, mâinile mele" evidenţiază comportamentul exuberant al personajului; comparaţia „ca un pom plin de vrăbii" accentuează optimismul, tinereţea Corinei. *(Identificarea şi explicarea a două figuri de stil distincte: 4 p.; identificarea şi explicarea unei figuri de stil: 2 p.; identificarea unei singure figuri de stil, fără a-i explica rolul expresiv: 1 p.)* 4 puncte

8. Comentarea semnificaţiei secvenţei date, de exemplu: exprimarea sintetică a unui mod de existenţă care presupune risipă de gesturi, exuberanţă, sete de viaţă. *(Comentarea corectă, nuanţată: 4 p.; comentarea parţial corectă: 2 p.; încercarea de comentare, divagaţii şi/sau improvizaţii, cu greşeli de exprimare şi/sau de ortografie: 1 p.)* 4 puncte

9. Ilustrarea unei caracteristici a textului dramatic, în fragmentul dat, de exemplu: Textul este structurat în replici; modul de expunere este dialogul; prezenţa indicaţiilor scenice etc. *(ilustrarea corectă a caracteristicii textului dramatic: 4 p.; ilustrarea parţial corectă a celor două caracteristici ale textului dramatic: 2 p.; încercarea de a ilustra, divagaţii şi/sau improvizaţii cu greşeli de exprimare şi/sau de ortografie: 1 p.)* 4 puncte

Scanned with OKEN Scanner

VII. MODELE DE TESTE PENTRU SUBIECTUL AL II-LEA DE LA PROBA SCRISĂ A BACALAUREATULUI

Se vor puncta următoarele elemente:

1. Construcţia discursului de tip argumentativ. (*Structurarea ideilor în scris: text clar organizat, coerent, cu echilibru între cele trei componente – ipoteza, enunţarea şi susţinerea argumentelor, concluzia*: 3 p./ 1 p.; *utilizarea mijloacelor lingvistice adecvate exprimării unei aprecieri* – de exemplu, verbe de opinie: *a crede, a considera, a presupune* etc.; adverbe/ locuţiuni adverbiale de mod folosite ca indici ai subiectivităţii evaluative: *probabil, posibil, desigur, fără îndoială, cu siguranţă* etc.; conjuncţii/ locuţiuni conjuncţionale cu rol argumentativ, utilizate pentru exprimarea raporturilor de tip cauzal, consecutiv, final, concluziv etc.: *deoarece, din cauză că, încât, ca să, aşadar* etc.; conectori argumentativi: *în primul rând, în plus, de fapt, oricum, în ceea ce priveşte, prin urmare, în realitate* etc.: 3 p./ 1 p.) **6 puncte**

2. Conţinutul şi structura argumentării. (*Formularea clară a ipotezei/ a propriei opinii*: 3 p./ 1 p.; *enunţarea a cel puţin două argumente* [*pro şi/ sau contra*] *viabile, pertinente, adecvate ipotezei*: 3 p./ 1 p. + 3 p./ 1 p.; *dezvoltarea lor convingătoare, prin exemplificări sau prin explicaţii clare*: 3 p./ 1 p. + 3 p./ 1 p.; *formularea unei concluzii adecvate*: 3 p./ 1 p.) **18 puncte**

3. Corectitudinea limbii utilizate, aşezare în pagină, lizibilitate. (*Registrul stilistic adecvat cerinţei, claritatea*: 2 p./ 1 p.; *sublinierea ideilor prin intermediul paragrafelor, lizibilitatea*: 1 p.; *corectitudinea exprimării*: 2 p./ 1 p. pentru una-două greşeli de lexic sau de morfosintaxă/ 0 p. pentru trei sau mai multe greşeli; *ortografia şi punctuaţia*: 1 p./ 0 p. pentru două sau mai multe greşeli.) **6 puncte**

(Punctajul pentru redactare se acordă numai dacă răspunsul respectă limita minimă de spaţiu precizată.)

1. Scrie un text de tip argumentativ, de 15 – 30 de rânduri, despre *timp*, pornind de la ideea identificată în următoarea afirmaţie: ***Timpul se schimbă. Trebuie să ne schimbăm şi noi cu dânsul.*** **(Eugen Lovinescu, *Opere*)**

Întreaga viaţă stă sub semnul trecerii noastre prin timp, iar acest lucru implică dorinţa de a ne conforma transformărilor pe care noi înşine ni le impunem sau pe care suntem nevoiţi să le traversăm, deoarece lumea care ne înconjoară ne trasează aceste exigenţe. Consider că afirmaţia lui Eugen Lovinescu privitoare la necesitatea schimbării individului din perspectiva adaptării la timp este întemeiată, întrucât omul este cel care trebuie să ţină cont de modificările impuse de societate.

În primul rând, principala sursă de legătură a individului cu societatea este reprezentată de mass-media, nu doar ca principală sursă de informare, ci şi ca posibilitate de a rămâne în contact cu noutăţile din întreaga lume. De exemplu, stilul de viaţă urban a devenit dominant şi, odată cu modernizarea lui, a impus

Scanned with OKEN Scanner

numeroase transformări ale societăţii: agricultura nu mai este principala ocupaţie a locuitorilor acestei ţări, internetul şi telefonia mobilă au înlocuit de-acum demodatele scrisori sau telegrame; transportul cu avionul este mai frecvent în multe cazuri decât cel cu autobuzul sau metroul. Astfel, omul se supune, conştient sau nu, unor solicitări din partea unei comunităţi aflate în perpetuă mişcare şi care necesită oameni gata să se adapteze situaţiilor noi.

În al doilea rând, individul trebuie să ţină seama de aceste modificări şi, pentru a-şi desfăşura activitatea într-un climat familial şi profesional cât mai armonios, operează modificări chiar în propriul stil de viaţă. De pildă, mutarea domiciliului, schimbarea slujbei, a domeniului în care îţi exerciţi activitatea în condiţiile în care standardele noi de viaţă impun acest lucru devin tot mai frecvente în societatea actuală, care presupune transformări la tot pasul.

Pentru a conchide, consider că este necesar ca individul să se sincronizeze cu schimbările impuse de societate, iar aceasta, la rândul ei, să urmeze procesul de modernizare, de globalizare, fără să-şi piardă individualitatea, astfel că teoria lovinesciană poate fi extinsă dincolo de spaţiul literaturii sau al culturii, la cel al civilizaţiei. **(Costina Creiță)**

2. Scrie un text de tip argumentativ, de 15 – 30 de rânduri, despre *glorie*, pornind de la ideea exprimată în următoarea afirmaţie: ***Gloria nu este efemeră. Efemeri sunt numai cei care o au.*** **(Tudor Muşatescu, *Scrieri*)**

Gloria reprezintă renumele obţinut de cineva pentru fapte ori pentru însuşiri excepţionale, aşadar celebritatea este dobândită în urma unui efort deosebit sau a cultivării unui talent. Consider că afirmaţia lui Tudor Muşatescu întemeiată pe antiteza dintre perenitatea gloriei şi efemeritatea umană este justificată prin numeroase argumente.

Pe de o parte, recunoaşterea unanimă a meritelor ostaşilor români este un titlu de glorie al acestora, câştigat adesea chiar cu preţul vieţii. De pildă, măreţia unui popor este dată de faptele de vitejie ale eroilor săi. Numele lor, ascuns adesea sub negura uitării, devine insignifiant în comparaţie cu faptele de glorie, indiferent dacă ne raportăm la Războiul de Independenţă sau la cele două Războaie Mondiale, iar slava adusă lor nu se rezumă la monumentele înălţate, ci la respectul pe care fiecare român îl poartă trecutului istoric. De aceea, gloria lor devine sinonimă cu libertatea, independenţa sau unitatea neamului.

Pe de altă parte, renumele unui scriitor este dat de valoarea operelor sale şi de impactul pe care acesta îl are în conştiinţa contemporanilor sau a urmaşilor. Un exemplu în acest sens îl constituie destinul oricărui artist, care sfidează moartea prin operele sale de valoare: Leonardo Da Vinci, Dante, Shakespeare, Voltaire, Cervantes sau Eminescu au depăşit barierele impuse de un curent artistic sau de o perioadă istorică şi au rămas repere valorice atemporale.

În concluzie, faima nu constituie recunoaşterea unui succes de moment, ci a unui parcurs sinuos, în care truda încununează talentul, iar condiţia muritoare a omului nu ştirbeşte strălucirea gloriei individuale sau a celei colective. **(Costina Creiță)**

Scanned with OKEN Scanner

3. Scrie un text de tip argumentativ, de 15 – 30 de rânduri, despre *nădejde*, pornind de la ideea exprimată în următoarea afirmaţie: ***Forma reală a fericirii e nădejdea. Cine nu mai speră, nu mai poate fi fericit.*** **(Victor Eftimiu, *Spovedanii*)**

Fericirea rămâne o simplă noţiune abstractă de dicţionar dacă nu este definită în funcţie de aşteptările fiecăruia. În opinia mea, afirmaţia lui Victor Eftimiu nu poate fi justificată întru totul, deoarece consider că fericirea poate fi echivalentul unei împliniri îndelung aşteptate a omului şi o confirmare a speranţei acestuia.

Pe de o parte, conceptul de fericire nu poate fi valorizat decât prin raportare la o situaţie dată. Fericirea devine echivalentă cu a fi sănătos, a deveni părinte, a-ţi împlini visul din copilărie sau a-ţi urma vocaţia. De pildă, dacă pentru Epicur fericirea se obţine prin practicarea plăcerilor, însă cumpătate prin controlul raţiunii, iar suprimarea unei dureri nu înseamnă plăcere sau fericire, pentru John Stuart Mill, scopul suprem al individului este o viaţă lipsită pe cât posibil de durere şi bogată (cantitativ şi calitativ) în plăceri.

Pe de altă parte, a te încrede în tine însuţi şi în ceilalţi, a spera în mai bine nu presupune a te abandona unei aşteptări nesfârşite pentru a-ţi împlini dorinţa. Spre exemplu, dorinţa reuşitei la examen necesită o disciplină a învăţăturii, un echilibru al vieţii, un efort suplimentar, nu doar abnegaţie şi încredere. De asemenea, fericirea poate fi, de cele mai multe ori, regăsită în lucruri care ne înconjoară şi care ne sunt aproape: lectura câtorva pagini din romanul preferat, plimbarea pe aleile abia descoperite, discuţia cu cineva drag etc.

Pentru a conchide, chiar dacă filosofiile morale au încercat să fixeze un sens al vieţii exprimat adesea prin conceptul de fericire sau de datorie, omul este singurul în măsură să-şi aleagă reperele după care să se orienteze. Astfel, deşi credinţa, nădejdea, dragostea sunt, în viziune teologică, cele trei virtuţi esenţiale în devenirea omului, fericirea poate exista independent de nădejde.
(Costina Creiță)

4. Scrie un text de tip argumentativ, de 15 – 30 de rânduri, despre *muncă*, pornind de la ideile exprimate în următoarea afirmaţie: ***Să-ţi placă lucrul pe care-l faci. Să-ţi iubeşti meseria. Să pui o parte din sufletul tău în muncă. Să nu faci nimic din datorie, numai că trebuie să faci. Numai atunci munca te uzează şi te schimbă în maşină de muncit. Dacă pui suflet, e altceva.*** **(Ion Agârbiceanu, *Opere, 12*)**

Afirmaţia lui Ion Agârbiceanu distinge între adevărata meserie, cea în care munca este făcută cu pasiune şi cu îndârjire şi munca depusă din obligaţie, cea care dezumanizează individul, robotizându-l şi sunt întru totul de acord cu această idee. În opinia mea, munca nu este un efort chinuitor pentru subzistenţă, ci o bucurie a fiinţei.

Pe de o parte, munca este cea care garantează independenţa unei persoane, nu doar din punct de vedere financiar, ci şi emoţional, căci meseria este „brăţară de aur". Profesia este rezultatul unei opţiuni responsabile, pe care individul şi-a

Scanned with OKEN Scanner

exprimat-o nu doar raţional, ci şi afectiv; în viziune eminesciană, este „izvorul libertăţii şi al fericirii", singura capabilă să ofere omului bunăstarea. Un exemplu în acest sens îl constituie respectul pentru oricare dintre meserii, indiferent de sfera de activitate (brutar, tâmplar, medic, profesor, avocat etc.), atunci când demnitatea şi profesionalismul se manifestă.

Pe de altă parte, a munci devine echivalentului unui mod de a trăi, o activitate desfăşurată astfel încât să nu fie resimţită ca o povară, ci ca o încununare a talentului, a dăruirii şi a pasiunii. Un exemplu îl constituie numeroasele antrenamente şi cantonamente pe care un sportiv trebuie să le parcurgă în lungul drum spre performanţă. Deşi medalia de aur de la o competiţie naţională sau internaţională nu poate fi cuantificată în ore de muncă, satisfacţia sportivului este motivată de un succes personal sau al echipei care se vor hrăni din confirmarea valorii lor.

În final, concluzia conform căreia munca înseamnă efort fizic sau intelectual dublat de dăruire permanentă este întemeiată pe argumentele viabile, întrucât satisfacţia muncii nu apare decât atunci când talentul şi pasiunea se concretizează în profesia aleasă. **(Costina Creiță)**

5. Scrie un text de tip argumentativ, de 15 – 30 de rânduri, despre *libertate*, pornind de la ideea identificată în următoarea afirmaţie: ***Libertatea este mai ales forţa de a înlătura înrâuririle altora, de a înlătura interesul şi instinctul şi de a întrebuinţa inteligenţa ta singur, în chip nobil.*** **(Mihail Sadoveanu, *Idei trăite*)**

Deşi raportat de-a lungul timpului fie la legile divinităţii, fie la cele ale naturii, conceptul de libertate a fost problematizat în strânsă relaţie cu diferite tipuri de constrângeri, de la cele exterioare până la cele interioare. Consider că afirmaţia lui Mihail Sadoveanu conform căreia libertatea se manifestă în primul rând ca independenţă în gândire este întemeiată, întrucât un om liber gândeşte şi acţionează independent de interesele celorlalţi.

În primul rând, libertatea opiniei înseamnă şi o renunţare la bătălia cu prejudecăţile sau la un efort permanent de a combate argumentele celorlalţi. Unul dintre cele mai percutante exemple este acela al inventatorilor: de la lucruri mărunte la inovaţii care au schimbat modul de viaţă al omenirii, toate au în umbră asumarea originalităţii din partea unor oameni care şi-au dorit să fie remarcaţi. Chiar dacă vorbim de locomotiva cu abur, de stilou, de becul electric sau de paratrăsnet, acestea au avut un impact nu doar pentru societate, ci şi pentru creatorii lor, care şi-au asigurat demnitatea şi respectul în comunitate prin îndrăzneala descoperirii lor.

În al doilea rând, posibilitatea de a acţiona după propria voinţă sau convingere, independent de ceea ce gândesc ceilalţi presupune asumarea unei responsabilităţi; a-ţi dovedi că nu te-ai înşelat în privinţa presupunerilor făcute sau a te impune prin rezultatele obţinute este un alt exemplu pentru a-ţi manifesta spiritul liber. De aceea, acest drept a fost nutrit mai ales în societăţile sclavagiste

Scanned with OKEN Scanner

sau cele totalitare, căci măsurile de asuprire și cenzura manifestată asupra omului îi anihilau acestuia speranța de a conta ca individ, fiind înglobat unei mase ușor de manipulat. În acest fel, orice modalitate de revoltă sau orice revoluție menită să schimbe o stare de fapt presupunea câștigarea dreptului de a fi liber.

În concluzie, libertatea nu înseamnă doar dreptul de a te manifesta în afara unor constrângeri impuse de sistemul social, ci, raportată la individ, responsabilitatea fiecăruia de a se manifesta conform propriului cod moral. **(Costina Creiță)**

6. Scrie un text de tip argumentativ, de 15 – 30 de rânduri, despre *dragoste*, pornind de la ideea identificată în următoarea afirmație: ***Ce miraculoasă transfigurare este dragostea!*** **(Jeni Acterian)**

Consider întemeiată afirmația lui Jeni Acterian, întrucât dragostea conține, în esență, capacitatea de a transforma individul și ajunge să fie echivalentă cu toleranță, prietenie, speranță sau iluzie. Exclamația surprinde uimirea de a constata influența exercitată de acest nobil sentiment asupra celui care îl trăiește.

Pe de o parte, există transformări pe care chiar sentimentul dragostei le înregistrează de la o etapă la alta a vieții, fiind perceput în manieră diferită. De exemplu, poemul *Trei fețe*, scris de Lucian Blaga, sintetizează această raportare diferită a ființei (care traversează vârste distincte) la existență. Dacă pentru copil iubirea și înțelepciunea sunt cuprinse în joc, bucurându-se de frumusețea lui, dacă pentru tânăr jocul și înțelepciunea provin din iubire, bătrânul conștientizează gravitatea existenței și reduce jocul și iubirea la înțelepciune.

Pe de altă parte, dragostea poate declanșa în interioritatea ființei metamorfoze spectaculoase, astfel că îndrăgostitul percepe sentimentul violent, puternic și ireversibil. Cel mai potrivit exemplu în acest sens este poezia lui Nichita Stănescu care personifică trăirea pentru a descrie fenomenul complex al îndrăgostirii. Astfel, *Leoaică tânără, iubirea* este o dovadă a efectului devastator al iubirii manifestate asupra îndrăgostitului, până la stadiul în care acesta ajunge să nu se mai recunoască.

În concluzie, transformările pe care acest sentiment le produce asupra celui îndrăgostit sunt spectaculoase, resimțite plenar și produc o revelație a sensului ascuns în fiecare individ. Totuși, deformarea realității, în sensul exercitării capacității de a percepe exclusiv lucrurile frumoase sau bune ale celui iubit nu este străină de acest mecanism care integrează toată ființa. **(Costin Creiță)**

7. Scrie un text de tip argumentativ, de 15 – 30 de rânduri, despre *cunoașterea de sine*, pornind de la ideea identificată în următoarea afirmație: ***A avea un ideal înseamnă a avea o oglindă.*** **(Nichita Stănescu)**

Scanned with OKEN Scanner

Fiinţa umană este plăsmuită astfel încât să-şi poată trasa limitele, să-şi fixeze idealurile şi să fie capabilă să-şi depăşească statutul pe care îl are într-o anumită etapă a vieţii. În opinia mea, proiectarea unui ideal este strâns legată de ideea cunoaşterii de sine şi, implicit, a universului în care îţi proiectezi existenţa. Sunt întru totul de acord cu afirmaţia marelui poet, deoarece consider că oglinda reprezintă, în acest caz, o metaforă a eului dedublat, la care te raportezi permanent.

Pe de o parte, omul doreşte să se distingă de ceilalţi, să se impună prin originalitatea sa. Astfel, va fi mereu în căutarea ineditului, fie că acesta se manifestă în limbaj, în comportament sau în vestimentaţie. De pildă, vârsta adolescenţei este caracterizată de căutarea unui model nu neapărat pentru a-l copia, ci pentru a-i descoperi extravaganţa, secretul reuşitei etc. Idealul este aşadar confundat în această perioadă cu modelul de personalitate din muzică, mass-media, actorie sau sport.

Pe de altă parte, oglinda, ca spaţiu al reflectării, impune individului o exigenţă permanentă faţă de tine însuţi, o atenţie sporită, căci raportarea la ideal antrenează dorinţa de autodepăşire. De exemplu, gimnastica românească feminină a avut în performanţa realizată de Nadia Comăneci la Montreal un imbold, deoarece nota 10 nu mai fusese niciodată înregistrată pe tabela de marcaj. Generaţiile următoare de sportivi au încercat să reitereze această performanţă şi chiar au reuşit, întrucât au văzut în ea un model demn de urmat.

Pentru a conchide, avea un ideal presupune conştientizarea propriilor limite şi a propriilor puteri, cunoaştere de sine şi dorinţă de autodepăşire, iar drumul anevoios pentru atingerea acestui ideal devine mai important pentru idealist decât atingerea perfecţiunii, căci el îi modelează şi îi testează capacităţile. **(Costina Creiţă)**

8. Scrie un text de tip argumentativ, de 15 – 30 de rânduri, despre *calităţile umane*, pornind de la ideea identificată în următoarea afirmaţie: ***Nu e de ajuns să ai mari calităţi; trebuie să ştii cum să le foloseşti cu rost.*** **(Lucian Blaga)**

În opinia mea, orice om se distinge prin caracterul său, iar diferitele situaţii care i se ivesc în viaţă îi permit să se manifeste. Sunt de acord cu aforismul aparţinându-i lui Lucian Blaga, întrucât ideea susţinută este aceea a valorificării potenţialului din fiecare individ.

Pe de o parte, talentul se risipeşte dacă nu este descoperit la timp şi însoţit de un exerciţiu conştient şi permanent în domeniul în care se manifestă, fie el artistic sau nu. De exemplu, un sportiv care s-a afirmat deja pe plan naţional sau internaţional are în faţă, de fiecare dată când participă la o nouă competiţie, o provocare a propriului potenţial, căci, deşi a demonstrat valoarea sa, trebuie să-şi confirme calităţile printr-un rezultat bun. De altfel, marele şahist Siegbert Tarrasch susţinea că nu este suficient să fii un jucător bun, trebuie să şi joci bine; altfel spus, să demonstrezi acest lucru printr-o prestaţie valoroasă.

Pe de altă parte, nevalorificarea acestor calităţi înseamnă o pierdere pentru

Scanned with OKEN Scanner

individ şi, în acelaşi timp, o comoditate deloc onorabilă în cazul în care aceste însuşiri sunt conştientizate. Un exemplu concludent în sprijinul acestui argument îl reprezintă un elev înzestrat cu deosebite calităţi intelectuale, dar care rămâne cu o poziţie mediocră în clasamentul colectivului de elevi, deoarece nu valorifică aceste capacităţi înnăscute prin efortul constant de a-şi pregăti lecţiile pentru şcoală.

Pentru a conchide, trebuie să menţionez că împărtăşesc ideile menţionate de Lucian Blaga, întrucât marile calităţi ale unei persoane trebuie descoperite la timp şi valorificate astfel încât să fie puse în lumină în domeniul care le valorifică oportun. Fără a fi conştientizate şi descoperite la timp în vederea valorificării lor, acestea se pierd. **(Costina Creiță)**

9. Scrie un text de tip argumentativ, de 15 – 30 de rânduri, despre *politeţe*, pornind de la ideea identificată în următoarea afirmaţie: ***Politeţea rămâne totuşi azi, ca şi ieri, singura formă controlabilă şi educabilă a empatiei, a înţelegerii celuilalt.*** **(Ioana Pârvulescu)**

Politeţea reprezintă o valoare pe care societăţile au cultivat-o de-a lungul timpului în funcţie de cutume şi de transformările la care au fost supuse. În opinia mea, afirmaţia conform căreia politeţea este o modalitate de a înţelege trăirile celorlalţi este întemeiată, întrucât consider că această valoare necesită un efort de a intui reacţiile celor din jur şi susţin afirmaţia Ioanei Pârvulescu.

Pe de o parte, a fi politicos presupune a conştientiza prezenţa celorlalţi şi a adopta un comportament astfel încât să corespundă unor exigenţe prestabilite, unui cod al manierelor elegante, indiferent dacă acesta vizează salutul, vestimentaţia sau aşezarea la masă. Un exemplu în acest sens îl constituie respectarea „etichetei" în cazul unui dineu oficial, al unei ceremonii sau al unei vizite.

Pe de altă parte, politeţea presupune de cele mai multe ori o grijă suplimentară nu numai în ipostaza de invitat, ci şi în cea de gazdă. De aceea, preocuparea pentru ca oaspeţii să se simtă bine, alegerea meniului, a muzicii, a detaliilor semnificative transformă întâlnirea într-un moment plăcut. Astfel, nu te naşti politicos, ci devii, un rol important având-l educaţia. De exemplu, un copil va fi întotdeauna judecat prin prisma celor „*şapte ani de-acasă*", deoarece comportarea sa reflectă educaţia primită din familie.

În concluzie, politeţea rămâne una dintre valorile stabile ale societăţii, indiferent de schimbările la care aceasta a fost supusă, căci este indispensabilă pentru stabilirea relaţiilor de comunicare între oameni. **(Costina Creiță)**

10. Scrie un text de tip argumentativ, de 15 – 30 de rânduri, despre *adevăr*, pornind de la ideea identificată în următoarea afirmaţie: ***Adevărul, oricât de puţin favorabil ne-ar putea fi, trebuie spus cu toată sinceritatea, îndată ce este întemeiat.*** **(Titu Maiorescu)**

Scanned with OKEN Scanner

Adevărul este câteodată greu de rostit, deşi conştientizăm importanţa lui pentru onestitatea unei persoane. Indiferent de motivul pentru care minţim (pentru a ne declara invulnerabili în faţa celorlalţi, pentru a ne lăuda, pentru a nu ne face duşmani), consider că nu este o cale potrivită de a ne proteja personalitatea, ci ar trebui să nu ezităm să fim sinceri. De aceea, sunt de acord cu afirmaţia lui Titu Maiorescu care promovează necesitatea sincerităţii, a justeţii dintre oameni.

Pe de o parte, minciuna se instalează în relaţiile de la şcoală, de la serviciu sau, poate şi mai grav, în familie. Dacă o minciună nevinovată, spusă fără să rănească pe cineva sau fără implicaţii majore ar putea fi iertată, considerată inofensivă, există însă şi momente în care o astfel de gafă duce la pierderea încrederii prietenilor faţă de noi, a respectului colegilor, distrugând reputaţia sau chiar cariera cuiva. De exemplu, un om de afaceri altădată prosper nu poate accepta o situaţie financiară precară şi va încerca, prin diferite tertipuri, să îşi restabilească relaţiile cu partenerii de afaceri, să le câştige încrederea apelând uneori la deviza machiavellică „scopul scuză mijloacele".

Pe de altă parte, minţindu-i pe cei din jurul nostru, ajungem să ne minţim pe noi înşine, astfel că nu mai putem identifica imaginea reală, cea reprezentativă pentru noi şi nu o mai putem deosebi de cea falsă, de o mască mânuită cu dibăcie cu un anumit scop. De cele mai multe ori, această situaţie este regăsită în cazul persoanelor care şi-au pierdut încrederea în capacităţile lor fizice şi intelectuale, care percep existenţa în mod pesimist sau care au avut dezamăgiri. Un exemplu în acest sens este acela al personajului din piesa lui Marin Sorescu, Iona, care se amăgeşte că va prinde peştele cel mare, că nu este singur şi, mai ales, că are o comunicare desăvârşită cu cei din jur. De aceea, este vital pentru un individ să aibă curajul de a-şi analiza caracterul, de se privi în oglindă şi de a se accepta pentru a nu ajunge să-şi trăiască viaţa cu iluzii deşarte.

În concluzie, adevărul este, în orice situaţie, preferabil minciunii, chiar dacă de rostirea lui depinde imaginea individului în societate sau respectul faţă de propria persoană. Atunci când este vorba despre autocunoaştere şi onestitatea faţă de noi înşine trebuie să avem curajul să spunem adevărul, pentru că riscăm să pierdem încrederea în noi şi în cei care ne sunt aproape. **(Costina Creiță)**

Scanned with OKEN Scanner

VIII. GREŞELI FRECVENTE ÎN REDACTAREA TEZEI

Analizând şi comparând lucrările elevilor care tratează cele trei subiecte ale probei scrise de bacalaureat la limba şi literatura română, am constatat că există greşeli frecvente, care, odată semnalate şi discutate, ar putea fi probabil evitate şi tezele ar avea un aspect şi un conţinut îmbunătăţite.

O parte dintre aceste erori des întâlnite nu vizează redactarea propriu-zisă a lucrării, ci aspecte colaterale. Astfel, a nu răspunde la anumite întrebări sau la unele subiecte devine obişnuinţă pentru mulţi dintre elevi. La subiectele cu multe întrebări (cum este cazul Subiectului I, cu nouă itemi), elevii trec peste solicitările dificile, pe care le lasă pentru final, pentru a avea mai mult timp de gândire şi pentru a elabora răspunsul. De multe ori, se poate întâmpla să nu revizuiască acele lipsuri şi subiectele rămân nerezolvate. De aceea, cel mai potrivit ar fi, pentru a evita greşeala, să-şi însemneze cerinţele nerezolvate pe ciornă şi să reia şi răspunsurile oferite pentru toţi itemii. Sfatul prietenesc este de a rezolva în ordine subiectele I, al II-lea şi al III-lea, dar şi fiecare dintre cele nouă cerinţe de la partea I. În acest fel, puteţi avea un control suplimentar al cerinţelor rezolvate. Până să verificaţi corectitudinea răspunsurilor voastre sau să vă confruntaţi cu baremul de corectare şi de notare, asiguraţi-vă că aţi parcurs toate cerinţele! Chiar dacă unele subiecte sunt mai dificile şi presupun răspunsuri elaborate (cum este cazul ultimelor trei cerinţe de la partea I), nu ezitaţi să consemnaţi pe ciornă eventualele idei, pe care să le treceţi în lucrare după ce le-aţi ordonat şi le-aţi completat. Deşi răspunsul poate fi incomplet sau să necesite explicaţii, nu sunt de neglijat cele 2 puncte pe care le puteţi obţine (în loc de 0 puncte, dacă nu aţi scrie nimic). Nu lăsaţi neabordate subiectele care sunt mai solicitante şi nu renunţaţi să formulaţi măcar o idee privitoare la subiect! O idee poate să fie începutul pentru un răspuns complet şi corect, chiar dacă la o primă lectură a cerinţei părea inabordabilă. Aşadar, îndrăzniţi să vă exprimaţi!

În cazul în care vă gândiţi prea mult la răspunsul pe care să-l scrieţi, ar trebui să ţineţi cont şi de cele trei ore pe care le aveţi la dispoziţie să vă concentraţi şi să scrieţi tot ce ştiţi mai bine. Chiar dacă vi se pare un timp suficient (180 de minute!), veţi constata că subiectul este conceput astfel încât să puteţi redacta şi verifica (mai ales atunci când nu este sunteţi siguri de răspuns şi lăsaţi spaţiu pentru a rezolva mai departe). Nu uitaţi să reveniţi la spaţiile necompletate, la întrebările nerezolvate, măcar la ultima revizuire!

Dacă inspiraţia este găzduită numai de ciornă, efortul vostru va fi inutil. Nu uitaţi, deci, să vă transcrieţi răspunsurile de pe ciornă pe foaia de examen. Profesorul evaluator nu va puncta răspunsurile de pe ciornă. Singura care contează pentru notă (şi sunt convinsă că speraţi să fie o notă mare) este foaia de examen! şi nu transcrieţi greşit răspunsurile de pe ciornă! Graba sau neatenţia sunt factori care pot determina o copiere greşită de pe ciornă. Asiguraţi-vă că scrieţi ceea ce trebuie la subiectul care vă dădea bătăi de cap!

Scanned with OKEN Scanner

Gestionaţi-vă timpul în mod eficient! Încercaţi, înainte de examen, să vă cronometraţi, la diferite simulări organizate la nivel de clasă, de şcoală sau chiar de Minister sau la propriul birou, astfel încât să ştiţi estimativ cât timp acordaţi de obicei fiecăruia dintre cele trei subiecte. Organizaţi-vă răspunsurile în aşa fel încât să nu fiţi presaţi de timp. Chiar înainte de a vă apuca de rezolvat subiecte, calculaţi-vă timpul pe care sunteţi dispuşi să-l acordaţi fiecărui subiect în parte. Profesorii supraveghetori vă vor avertiza, atât verbal, cât şi prin diverse diagrame, cadrane etc. cu privire la timpul pe care îl aveţi la dispoziţie până la terminarea probei. N-ar strica, totuşi, să aveţi şi un ceas de mână pentru mai multă siguranţă. Nu, telefonul nu-l poate substitui, întrucât nu aveţi voie cu el în sala de examen!

În ceea ce priveşte redactarea propriu-zisă a tezei, ar trebui să ţineţi cont de următoarele greşeli, pe care să le evitaţi, fără să cădeţi în capcana emoţiilor sau a stresului. Aşadar:

- Fiţi atenţi la verbele utilizate în formularea sarcinilor de lucru: „a transcrie", „a găsi în text", „a identifica (în text)" presupun o mare acuitate în identificarea unor aspecte existente în text. Dacă formularea cerinţei nu prevede verbul „a analiza", „a interpreta", „a comenta semnificaţiile", atunci nu are sens să vă complicaţi inutil. Nu veţi primi un punctaj suplimentar, în afara celui prevăzut ca maxim la fiecare item (câte 2 sau 4 puncte pentru fiecare cerinţă de la subiectul I).

- Respectaţi cerinţele! Când citiţi verbele „a explica" sau „a analiza" trebuie să aveţi în vedere un răspuns elaborat, capabil să surprindă atât capacitatea voastră de identificare a unor aspecte legate de text, cât şi concentrarea şi mobilizarea în redactare. Când aveţi de explicat, trebuie să oferiţi un răspuns care sa presupună o descriere cât mai precisă a unei idei, iar când aveţi de analizat, trebuie să aveţi în vedere conceptul vizat pentru a-l explica treptat. Când subiectul nu prevede decât sublinierea unor aspecte legate de text, încercaţi să abordaţi nu doar ideile principale, ci şi pe cele secundare.

- Dacă vi se cere să explicaţi un anumit aspect (alternanţa unor timpuri verbale, trecerea de la persoana I singular la persoana I plural etc.), nu ezitaţi să oferiţi şi exemple din text; de multe ori, vă aventuraţi în a formula concluzii pornind de la o realitate pe care nu o exemplificaţi.

- Nu neglijaţi menţionarea rolului semnelor de punctuaţie şi de ortografie, precizând, de asemenea şi statutul lor. Şi, mai ales, nu confundaţi cratima cu linia de pauză!

- Chiar dacă mulţi dintre voi nu vă mai aduceţi aminte valorile morfologice ale unor cuvinte sau alte aspecte legate de morfo-sintaxă, nu intraţi în panică! Veţi vedea că situaţia de comunicare vă va oferi informaţiile de care aveţi nevoi. Nu confundaţi însă valoarea morfologică (cea referitoare la părţile de vorbire – substantiv, articol, adjectiv, pronume, numeral, verb, adverb, prepoziţie, conjuncţie, interjecţie) cu funcţia sintactică (cea referitoare la părţile de propoziţie: subiect, predicat, atribut, complement)!

- De cele mai multe ori, vă declaraţi mulţumiţi la ieşirea din sala de examen, lăudându-vă cu numărul de pagini pe care le-aţi scris. Atenţie! Acesta nu este

Scanned with OKEN Scanner

întotdeauna edificator pentru cerinţele pe care le aveţi de rezolvat. Nu multe pagini, ci multe informaţii într-o formă corectă gramatical ar trebui să fie deviza voastră.

- Dacă vi se cere să extrageţi o informaţie (figură de stil, timp verbal, marcă a eului liric etc.), asiguraţi-vă că aţi găsit exact strofa sau paragraful indicate. Oricine poate greşi, dar depinde de voi să evitaţi această greşeală frecventă!

- Una dintre gafele colosale pe care le-aţi putea face este să folosiţi concepte operaţionale nepotrivite contextului. A vorbi despre „subiectul unei poezii" sau despre „ce e vorba în poezie" devine echivalentul unui „eul liric" în genul epic sau dramatic. Verificaţi-vă, aşadar, lista conceptelor operaţionale şi asiguraţi-vă că v-aţi însuşit corect termenii pe care-i utilizaţi.

– Un alt element care aduce cu sine scăderea numărului de puncte este acela al organizării discursului după tiparul unui text argumentativ sau după acela al „exprimării opiniei". Nu uitaţi aşadar de mărci ale subiectivităţii, de conectori aparţinând unor categorii diferite, căci astfel se vor puncta numai ideile, neconsiderate de voi argumente în expunerea pe care o faceţi. Această observaţie rămâne valabilă indiferent dacă formularea „argumentaţi" sau „prezentaţi argumente", „demonstraţi" apare la primul la al II-lea sau la al III-lea subiect.

- Nu uitaţi că numărul de rânduri este orientativ. Fiecare îşi ştie dimensiunea literelor şi numărul de pagini pe care-l poate scrie. Informaţiile pe care vi le oferă subiectul (în numărul de rânduri sau de pagini) sunt orientative. Nu vă risipiţi timpul şi energia numărându-vă obsesiv rândurile! Important este să corespundă tipului de text în limita aproximativă de spaţiu indicată.

- Acurateţea, scrisul frumos, ordonat şi lipsit de mâzgăleli sunt atuuri pentru orice elev. Profită de faptul că scrii frumos şi corect şi fă o impresie bună prin aspectul lucrării.

- La final, verificaţi toată lucrarea pentru a vedea dacă în momentul predării ei este în regulă totul. O situaţie neplăcută, dar întâlnită, este dată de rezolvarea unei cerinţe fără a preciza numărul ei. Profesorul s-ar putea să nu vrea să afle singur ce exerciţiu corectează.

- Mare atenţie la subiectul al III-lea şa opera aleasă pentru exemplificarea teoriei literare solicitate. Gândiţi-vă de două ori şi alegeţi o singură dată, având convingerea că nu scrieţi în afara subiectului (pentru text narativ/poetic aparţinând perioadei paşoptiste, de exemplu, putem alege între nuvela istorică şi romantică *Alexandru Lăpuşneanul* de Costache Negruzzi şi *Pastelurile* lui V. Alecsandri).

- De asemenea, nu uitaţi să scrieţi cu stilou cu cerneală albastră, să vă luaţi un act de identitate, să aveţi încredere în voi şi, mai ales, să ajungeţi la timp la examen, înainte de expirarea timpului pentru intrarea în sala de clasă.

(Costina Creiţă)

Succes în tot!

Scanned with OKEN Scanner

IX. MIC DICŢIONAR DE TERMENI LITERARI

ACT – unitate de structură a operei dramatice, corespunzând ca ordine succesiunii momentelor subiectului. Actele se compun din unităţi mai mici, precum **tablourile** (marcând schimbarea decorului sau trecerea timpului) şi **scenele** (marcând ieşirile şi intrările personajelor în scenă). De obicei, un text dramatic este alcătuit din I – V acte.

ACŢIUNE – desfăşurarea întâmplărilor dintr-o operă epică sau dramatică, fiind constituită dintr-o succesiune de momente care au, de obicei, o evoluţie ascendentă (către punctul culminant) şi apoi o gradaţie descendentă (către deznodământ).

ARTA POETICĂ defineşte ansamblul trăsăturilor care compun concepţia artistică a unui scriitor despre lume şi viaţă, despre rolul artistului şi al creaţiei sale.

COMEDIA – specie a genului dramatic în versuri sau în proză, al cărei conţinut ridiculizează, critică diferite aspecte ale societăţii sau ale firii umane, destinată să stârnească râsul. Comedia prezintă personaje mediocre, având unul sau mai multe defecte, are un final fericit şi un conflict adesea derizoriu.

COMIC – categorie estetică în a cărei sferă intră acele acte, situaţii sau personaje care provoacă râsul. Comicul se poate manifesta sub forma satiricului şi a umoristicului. Efectul comic este adesea rezultatul contrastului dintre aparenţă şi esenţă.

Tipuri de comic:

- de situaţie (frecvente sunt situaţiile repetitive);
- de moravuri (prezentarea unor situaţii imorale în care personajele se complac, păstrându-se adesea aparenţa socială);
- de limbaj (reproducerea unor abateri de la norma lingvistică sesizate în exprimare sau în pronunţie);
- de intenţie (vizează intenţia dramaturgului de a critica anumite aspecte umane sau sociale);
- de nume;
- de caracter etc.

COMPOZIŢIA OPEREI LITERARE – organizarea complexă a acesteia, menită să ordoneze elementele constitutive. În funcţie de genul căruia îi aparţine, compoziţia este realizată în mod diferit:

Scanned with OKEN Scanner

CONSTRUCŢIA SUBIECTULUI – modul în care sunt organizate întâmplările unei opere aparţinând genului epic sau celui dramatic. Construcţia subiectului este reprezentată de **momentele subiectului**: **expoziţiunea** (prezentarea reperelor spaţio-temporale şi familiarizarea cu personajele); **intriga** (cauza care declanşează acţiunea); **desfăşurarea acţiunii** (succesiunea întâmplărilor la care participă eroii naraţiunii); punctul culminant (momentul de maximă intensitate); **deznodământul** (rezolvarea contradicţiilor declanşate de intrigă).

DIDASCALIILE sau INDICAŢIILE SCENICE sunt o componentă a textului dramatic şi surprind îndrumările (instrucţiunile) scrise între paranteze şi destinate actorilor sau regizorului în vederea montării spectacolului. Ele se referă la *componenta decorului*, la *gesturile, mimica, intonaţia sau mişcarea actorilor*, la *ambianţa scenică* (*sunetele* sau *luminile* spectacolului) etc.

DRAMA – specie a genului dramatic cultivată în epoca modernă, mai ales odată cu apariţia romantismului. Aceasta reprezintă o îmbinare de elemente preluate din comedie şi din tragedie, astfel că din comedie preia unele elemente umoristice şi reprezentarea defectelor umane sau a derizoriului, iar din tragedie păstrează conflictul puternic şi intensitatea sentimentelor personajelor. Cele mai întâlnite tipuri sunt: drama istorică, socială, psihologică, de idei.

EUL LIRIC – Sintagma desemnează individualitatea creatoare, care nu se confundă cu biografia autorului. Poezia modernă – începând cu E. A. Poe şi A. Rimbaud (care afirma: „Je est un autre") şi continuând cu P. Valéry, P. Claudel, T. S. Eliot, Ezra Pound – face o distincţie tranşantă între eul poetic (ori subiectul liric) şi eul empiric (psihologic). Acesta din urmă este doar izvorul celui dintâi, care îl depăşeşte exprimând idei şi trăiri ce nu sunt cuprinse în existenţa concretă sau în subiectivitatea primară a insului creator de valori artistice general valabile.

FANTASTICUL – categorie a esteticii ce prezintă produse ale fanteziei prin întruchipări ce depăşesc sfera realului. Fantasticul reprezintă conflictul între două tipuri de fapte: pe de o parte apar evenimente explicabile prin experienţa comună a oamenilor, prin legile ştiinţei, prin cunoştinţele empirice pe care le avem despre existenţă, aşadar evenimente admise; iar pe de altă parte apar evenimente ce aparţin unei ordini iraţionale, misterioase, inexplicabile, ciudate şi adesea ostile faţă de om. Temeiul fantasticului literar rezidă în ezitarea cititorului între o explicaţie raţională şi admiterea unei iruperi a inexplicabilului în ordinea familiară a existenţei.

„Fantasticul este ezitarea unei fiinţe care nu cunoaşte decât legi naturale în faţa unor fapte în aparenţă supranaturale." (Tzvetan Todorov)

„Fantasticul se caracterizează prin intruziunea brutală a misterului în cadrul vieţii reale." (Pierre-Georges Castex)

„Fără realism nu există fantastic." (Jean Fabre)

Scanned with OKEN Scanner

„Povestirea fantastică ne prezintă nouă, locuitori ai lumii reale, oameni ca şi noi aflaţi pe neaşteptate în prezenţa inexplicabilului." (Louis Vax)

FIGURA DE STIL

Conceptul desemnează ansamblul procedeelor artistice, care reprezintă marca stilului beletristic, fiind folosite în scopul sporirii expresivităţii unei comunicări cu valenţe estetice. O clasificare având în vedere efectul estetic produs la nivelul comunicării literare distinge: figuri ale repetiţiei (aliteraţia, asonanţa, anafora ş.a.), figuri ale insistenţei (enumeraţia, perifraza ş.a.), figuri ale ambiguităţii (comparaţia, metafora ş.a.) şi figurile plasticităţii (epitetul, invocaţia ş.a.).

Epitetul „caracterizează un subiect prin reacţiile apreciative pe care le trezeşte sau prin una din însuşirile lui morale sau fizice." (Tudor Vianu) Teoreticienii literaturii consideră că epitetul depăşeşte funcţia simplă de a preciza sau completa o idee în legătură cu determinatul, această figură tinde să contureze o caracteristică particulară, spre a o face mai expresivă, mai sensibilă, mai energică. **Epitetul ornant** aparţine întregii clase a obiectelor şi se impune prin tradiţie literară (*blonde plete)*, în vreme ce **epitetul individual sau individualizator** n-a apărut niciodată împreună cu termenul pe care-l determină şi asocierea lor e foarte rară („dragostea sihastră", G. Coşbuc). **Epitetul metaforic** are ca intenţie „obţinerea unui efect special prin confruntarea a două cuvinte dintr-o accepţie semantică diferită (unul într-un sens direct, celălalt în sens figurat)" (Boris Tomaşevski). Expresivitatea epitetului metaforic este dată de ingeniozitatea conexiunilor (*priviri de gheaţă, păr de aur*). Alte tipuri de epitete: **oximoronice** (*suferinţă dureros de dulce, dulce amărăciune*), epitete **personificatoare** (*râuri mute*). Epitetul **antepus** pune în evidenţă însuşirea exprimată tocmai prin forţa expresivă a inversiunii. Epitetul **dublu,** ca şi cel **multiplu**, realizează o acumulare a calităţilor, înnobilând expresia artistică.

Comparaţia asociază doi termeni pe baza unei asemănări. Pentru ca o comparaţie să fie expresivă se impune ca asocierea termenilor să fie surprinzătoare. Însuşirea comună iluminează în chip inedit comparatul, dinspre comparant.

Enumeraţia conduce la amplificarea ideii exprimate prin înşiruirea unor termeni de acelaşi fel, aşadar este o figură realizată prin acumulare. Prezenţa în text a unei enumeraţii are ca efect imprimarea unei anume ritmici discursive, a impresiei de dinamism.

Repetiţia constă în reluarea aceluiaşi termen sau a unei structuri, fie în calitate de ornament al discursului, fie pentru a exprima cu mai multă forţă şi energie o idee sau un sentiment. Prezentă adesea în poezie, repetiţia susţine muzicalitatea versului. În creaţiile epice are rolul de a dinamiza discursul.

Hiperbola este figura de stil care constă într-o exagerare în sensul măririi sau micşorării dimensiunilor obiectelor, al intensificării sau slăbirii însuşirii ori acţiunii lor; ex.: *mai repede ca vântul, un om cât un munte*. Funcţia stilistică a hiperbolei este aceea de a evidenţia cu prisosinţă manifestarea aspectului abordat artistic.

Scanned with OKEN Scanner

Antiteza este figura de stil constând în opoziţia dintre două atitudini, fapte, personaje, idei, situaţii, menite să se reliefeze reciproc. Antiteza evidenţiază trăsăturile definitorii ale elementelor pe care le antrenează în raportul de opoziţie, le pune în valoare prin contrast.

Personificarea este o figură de expresie prin ficţiune care constă în atribuirea de calităţi omeneşti unor lucruri, fiinţe, abstracţiuni. Prin acest procedeu scriitorul însufleţeşte lumea transpusă literar, îi conferă atribute umane, realizând adesea un transfer al propriilor stări asupra elementelor cadrului descris.

Reorganizarea sensurilor unei structuri cu scopul de a surprinde esenţa ascunsă a limbajului are ca rezultat exprimarea metaforică. Mijloc eficace de lărgirea spaţiului semantic, ***metafora*** pune în lumină elementele comune unui comparant şi ale unui comparat (adesea absent, uneori juxtapus), aprofundând realitatea spirituală prin schiţarea afinităţilor multiple şi declanşând vibraţii ale valorilor estetice. **Metafora** este, într-un text, o marcă a literarităţii, implicând condensarea eliptică a unei analogii.

GENUL LITERAR reprezintă o modalitate de clasificare a operelor literare, în funcţie de anumite criterii: prezenţa sau nu a acţiunii şi a personajelor, preponderenţa unui mod de expunere, prezenţa conflictului, dominanta subiectivă sau obiectivă, modalitatea de structurare a conţinutului etc. În mod tradiţional, se consideră că sunt trei genuri literare: **liric** – caracterizat printr-o exprimare directă a sentimentelor şi a ideilor, concretizate cu ajutorul imaginilor şi urmărind caracterizate prin expresivitate accentuată; **epic** – în care există personaje şi acţiune şi în care predomină naraţiunea, având o desfăşurare structurată în anumite etape; **dramatic** – realizat exclusiv prin dialog (replicile personajelor), între care se intercalează indicaţii scenice, construind evoluţia acţiunii în jurul conflictului.

MODURI DE EXPUNERE

NARAŢIUNEA este modul de expunere care implică relatarea unor întâmplări într-o succesiune temporală.

Trăsăturile naraţiunii:

- existenţa unui narator, voce a textului cu funcţie de reprezentare, care poate expune faptele la persoana I, în mod subiectiv, sau la persoana a treia, obiectiv;
- prezenţa personajelor, având funcţie de acţiune;
- posibilitatea identificării momentelor subiectului naraţiunii;
- situarea în spaţiu şi timp a evenimentelor care constituie acţiunea textului narativ.

DESCRIEREA este un mod de expunere prin care sunt evidenţiate însuşirile unei persoane, ale unui obiect sau peisaj. Tradiţia teoretică a văzut în descriere fie un tip de discurs (secvenţa descriptivă), un mod literar (descriptiv), un obiect retoric sau o practică depăşind cu mult spaţiul literaturii. În textul literar,

Scanned with OKEN Scanner

descrierea se înnobilează cu atribute artistice: expresivitatea, ca efect al valorificării forţei de sugestie a figurilor de stil, plasticitatea, reflexivitatea, în sensul proiecţiei stărilor eului artistic asupra aspectului descris.

Dintre funcţiile acestui mod de expunere, alături de funcţia mimetică, de producere a iluziei realităţii, se detaşează, prin gradul sporit de interes în sfera artistică, funcţia estetică şi cea simbolică.

Descrierea literară este marcată, la nivelul discursului, prin utilizarea substantivelor cu determinări adjectivale; uneori, adverbele surprind calitatea acţiunii exprimate de verb. Descrierea artistică oferă adesea repere spaţio-temporale care adâncesc şi clarifică perspectiva asupra lumii textului. Cele mai reuşite descrieri literare conotează graţie prezenţei în text a figurilor de stil.

DIALOGUL (în textul literar) este modul de expunere prin care se citează discursul personajelor, într-un text narativ sau dramatic.

Mărcile gramaticale ale dialogului sunt:

- prezenţa persoanei I şi a II-a, a formelor verbale şi pronominale;
- existenţa unor apelative, a vocativelor şi enunţurilor exclamative sau interogative.

Funcţiile dialogului

- contribuie la individualizarea personajelor, dezvăluie psihologia acestora – stări sufleteşti, gânduri, emoţii, păreri;
- lămureşte raporturile dintre eroi;
- sugerează situaţii preexistente;
- pune în lumină intriga

MONOLOGUL – replica de mari dimensiuni a unui personaj, care nu are întotdeauna un destinatar precis.

– în genul dramatic: poate alcătui integral o scenă, fiind o exteriorizare a gândurilor personajului, pentru a fi cunoscute de spectator sau de alte personaje;

– în genul epic: personajul îşi analizează acţiunile, îşi prezintă gândurile, intenţiile; utilizat mai ales în operele de analiză psihologică.

MOTIVUL LITERAR este unitatea minimală la nivelul construcţiei unei opere literare. El poate fi reprezentat de o imagine, de un obiect, de un sentiment sau de o idee şi este purtător de sens.

NARATORUL este o instanţă fictivă tipică a textului literar. Poate fi considerat purtătorul de cuvânt al autorului abstract, dezvăluind poziţia acestuia printr-un comentariu explicit. Naratorul dintr-un text literar se regăseşte sau poate fi identificat prin persoana gramaticală a verbelor şi pronumelor din discursul narativ. Verbele şi pronumele la persoana I sunt specifice unui narator implicat în acţiune (narator *intradiegetic*). Verbele şi pronumele la persoana a III-a desemnează un narator detaşat, care priveşte totul din afară şi expune ceea ce vede obiectiv, nefiind implicat în acţiune (narator *extradiegetic*).

Naratorul intră în relaţie directă cu naratarul (o altă instanţă fictivă care

Scanned with OKEN Scanner

desemnează cititorul fictiv în lumea romanescă). Naratorul îşi asumă funcţia narativă (numită şi funcţie de reprezentare) care se îmbină cu funcţia de control sau de regie, deoarece naratorul este capabil să citeze din discursul personajelor în interiorul propriului său discurs folosind verbe *dicendi* şi *sentiendi.* Pe lângă aceste funcţii obligatorii, naratorul mai poate opta pentru funcţia de interpretare.

Instanţele narative (vocile narative) dintr-o operă epică identifică autorul, naratorul şi distincţia/ suprapunerea lor în naraţiune sau relevă relatarea prin personaj, pentru că „Naratorul este fie un personaj în carne şi oase, cu biografie şi psihologie proprie, cu un punct de vedere clar definit asupra lucrurilor (persoana I ca narator); fie o voce neutră, asemănătoare cu aceea impersonală, dar care îşi însuşeşte până la identificare punctul de vedere al câte unui personaj." (Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*)

Naraţiunea la persoana I se caracterizează prin existenţa unui narator care este prezent în istorie şi ca personaj (actor). Prezentarea universului operei din punctul de vedere al naratorului – personaj (actor) constituie perspectiva actorială. *Perspectiva actorială presupune un eu central care structurează discursul prin intermediul subiectivităţii şi permite anexarea unui nou teritoriu romanesc (conştientul şi inconştientul).* Personajul-narator relatează fapte în care este implicat ca protagonist. Acesta este un narator necreditabil, pentru că, intenţionat sau involun[redacted], oferă o perspectivă limitată asupra celor relatate.

OPERA LITERARĂ este un obiect de cunoaştere, un sistem de norme, un text înzestrat cu atributele exprimării conotative, menit receptării estetice. Pe latura receptivă, experienţa estetică se diferenţiază de celelalte trăiri specifice universului practic prin temporalitatea ce o caracterizează: ea pregăteşte *o nouă viziune* asupra orizontului imediat şi trimite către alte lumi, eliminând constrângerile cronologice. Accesul la opera literară prilejuieşte cunoaşterea trecutului individual sau colectiv, conservând şi recuperând astfel timpul trecut. **Trăsătura distinctivă a operei literare** este aceea că textul creat de autor are ***funcţie estetică***, urmăreşte deopotrivă să genereze o stare de purificare (numită în textele antichităţii *catharsis*) şi o emoţie puternică. În opera literară se utilizează convenţiile specifice comunicării artistice, transfigurarea realităţii determină reaşezarea ***instanţelor comunicării***, deoarece literatura este un discurs mediat. Mesajul operei literare se transmite prin configurarea unor imagini artistice şi prin exploatarea potenţelor semnificante ale limbajului figurat. Cuvântul scris exercită astfel o magie, provocând cititorul la un efort interpretativ, la o comunicare profundă cu autorul.

PERSONAJUL – produs al imaginaţiei autorului, dar şi al interacţiunii text/ cititor, personajul este semnul textual care structurează povestirea.

Funcţia primordială a personajului este de factură *diegetică*, aspect evidenţiat de analiza funcţională a naraţiunii care îl consideră din perspectivă strict sintactică, în calitate de sinteză a rolurilor de agent sau pacient pe care şi le

Scanned with OKEN Scanner

asumă de-a lungul povestirii. Antrenat în ceea ce Henri Mitterand numea „maşinărie narativă", personajul este învestit, de asemenea, cu funcţie *ideologică*, întrucât însumează totalitatea cunoştinţelor autorului, viziunea sa mitică.

Descrierea ierarhiilor dintre personaje are drept reper criteriul rolului principal, secundar sau episodic asumat de acestea în povestire. Astfel, personajul-erou este cel „căruia îi revine un colorit mai pregnant şi mai emoţional", după cum subliniază B. Tomaşevski. Un alt criteriu formal se raportează la gradul de complexitate a personajelor, E.M. Forster fiind teoreticianul care a insistat, în *Aspecte ale romanului*, asupra acestei opoziţii între personajele *plate* şi cele *rotunde*. La fel de necesare în roman, cele două categorii se confruntă pe parcursul acţiunii iar „rezultatul ciocnirii lor reproduce viaţa". În lucrarea amintită, Forster evidenţiază trăsăturile celor două clase: personajul *plat* este uşor de recunoscut, traversează egal toate circumstanţele şi este mai reuşit atunci când are aspect comic; personajul rotund surprinde în mod convingător, el este imprevizibil în reacţii şi are capacitatea de a emoţiona şi de a juca în roluri tragice.

Produs al reprezentării, dar şi al percepţiei, personajul este obiectul asupra căruia se exercită demersul modelator al celorlalte instanţe narative: autorul îl concepe şi îl dirijează în universul ficţional, naratorul îi citează discursul şi îi discursivizează acţiunile, convertind faptul în logos, în fine, cititorul intervine cu percepţia sa subiectivă, spre a-l contura după orizontul său imaginar.

PERSPECTIVA NARATIVĂ este raportul care se stabileşte între narator şi faptele sau personajele pe care le prezintă. Dacă naraţiunea se realizează la persoana a III-a, naratorul se află în afara evenimentelor, este obiectiv, distanţându-se de personajele sale, implicându-se sau nu afectiv în ceea ce „trăiesc" acestea. Dacă naraţiunea este realizată la persoana I, naratorul este subiectiv, având calitatea de protagonist al evenimentelor relatate sau de martor al acestora. Punctul de vedere din care este privit universul operei într-o naraţiune la persoana a III-a poate fi atât al naratorului, cât şi al actorului. Punctul de vedere auctorial constă în prezentarea universului operei din punctul de vedere al naratorului. Naratorul poate prezenta universul operei cu sau fără revelarea vieţii interioare a personajului, deci poate avea o percepţie externă sau internă a realităţii. În naraţiunea la persoana a III-a, de tip auctorial, această percepţie este nelimitată, este omniscientă.

Studiile unor cercetători precum Gérard Genette, Jean Pouillon, Tzvetan Todorov, Jaap Lintvelt privitoare la focalizare (viziune/ punct de vedere) pot fi sistematizate astfel:

a) Focalizare zero (Gérard Genette): „privirea lui Dumnezeu"
Viziune „par derrière" („dindărăt") (Jean Pouillon)
Narator > personaj (Tzvetan Todorov)
Tip auctorial (Jaap Lintvelt)
b) Focalizarea externă: privirea, pur obiectivă, nu aparţine nimănui
Utilizarea tehnicii „comportamentismului"
Viziune „du dehors" („din afară")

Scanned with OKEN Scanner

Narator < personaj
Tip neutru

c) Focalizare internă: conştiinţa unui subiect martor
Viziune „avec" („împreună cu")
Narator = personaj
Tip actorial

a) Focalizare zero (neutră): naratorul nu adoptă un punct de vedere anume şi oferă cititorului informaţii complete. Ambii sunt omniscienţi; ştiu mai mult decât orice alt actor al diegezei.

b) Focalizare externă: actorii nu sunt văzuţi decât din exterior, fără a se permite accesul la gândurile lor (cititorul ştie mai puţin decât personajele). În această formă de viziune „din exterior" nu are prioritate niciun punct de vedere.

c) Focalizare internă: naratorul restrânge informaţia la punctul de vedere al unui actor (focalizare internă fixă) sau al mai multor actori (focalizare internă variabilă).

SPAŢIALITATE

Spaţiul istoriei este locul în care se desfăşoară evenimentele, numit de Tomaşevski, simplu, loc. Spaţiile istoriei capătă adesea conotaţii simbolice sau imprimă o anume tonalitate povestirii – câmpia, castelul, sera, salonul, gara, biserica, puşcăria.

Spaţiul povestirii sau spaţiul textului, al naraţiunii, al scriiturii devine adesea criteriu (alături de complexitatea intrigii şi numărul firelor epice) în definirea speciilor narative: nuvela, romanul.

G. Genette (*Figures II*) socotea un paradox punerea în relaţie a spaţiului cu literaturii, întrucât „aparent, modul de existenţă al unei opere literare este esenţialmente temporal". Cu toate acestea, teoreticianul revine asupra afirmaţiei şi oferă o suită de argumente în favoarea ideii că se impune a privi literatura în raporturile sale cu spaţiul. Cele mai la îndemână sunt: spaţiul este „subiect" literar – se descriu locuri, case, peisaje; anumiţi autori (Hölderlin, Baudelaire, Proust, Claudel) manifestă o anume sensibilitate faţă de spaţiu, „un fel de fascinaţie a locului". „Acestea sunt trăsături de spaţialitate care pot ocupa literatura, sau sălăşlui în literatură, dar care nu sunt legate de esenţa ei, adică de limbajul ei."

STRUCTURA TEXTULUI LITERAR

Titlul operei literare este o cheie interpretativă, un element paratextual, în sensul că intră în anturajul textului, reprezentând un prim contact cu acesta. Titlul, în calitatea sa de prag discursiv, deschide un orizont de aşteptare cititorului care se raportează şi la acest element structurant atunci când îşi alege lecturile. În mod obişnuit, titlul este în directă relaţie cu nucleul tematic al textului literar pe care îl esenţializează într-un cuvânt sau o sintagmă.

Incipitul textului literar constituie poarta imaginară prin care cititorul pătrunde în orizontul ficţional conturat de autor. Aici se realizează articularea

Scanned with OKEN Scanner

celor două lumi, cea reală şi cea imaginară, iar maniera în care creatorul invită la intrarea în orizontul plăsmuit de el devine o marcă semnificantă.

Finalul operei literare marchează trasarea definitivă a ultimei frontiere proprii orizontului ficţional. În final, discursul autorului care a desemnat instanţele ficţionale să-l reprezinte se închide, provocând simultan deschiderea spre interpretare, pentru că textul literar este o *operă deschisă.*

STRUCTURA OPEREI LITERARE VERSIFICATE

Structura oricărei opere literare presupune integrarea elementelor constitutive (de conţinut şi formă) într-un tot (coerent la suprafaţa textului sau numai în profunzimea lui, subordonat unui scop artistic şi având ca dominantă valoarea estetică). Tema, ideea, motivul sunt elemente ale structurii operei, reflectând viziunea imaginativă a creatorului faţă de realitatea transfigurată în opera sa. Alte elemente structurale vizează: construcţia exterioară (titlul, incipitul, împărţirea pe versuri, strofe, cânturi), construcţia lingvistică (metrica, ritmul, rima) şi construcţia internă (imagini poetice, secvenţe lirice, relaţii de simetrie sau de opoziţie, figuri de stil etc.).

RIMA reprezintă identitatea sunetelor ultimelor silabe din două sau mai multe versuri, începând cu ultima vocală accentuată. Aceasta contribuie la realizarea eufoniei (armoniei sonore) şi se clasifică astfel după poziţia sa în strofă: monorimă (*aaa*), împerecheată (*aabb*), încrucişată (*abab*), îmbrăţişată (*abba*), mixtă/variată (îmbinând versuri rimate în mod diferit în acelaşi text literar).

RITMUL – termenul poetic defineşte cadenţa, armonia obţinută din succesiunea simetrică şi regulată, într-un vers, a silabelor accentuate şi neaccentuate. Unitatea ritmică este silaba. Silabele accentuate şi neaccentuate se grupează în picioare metrice, a căror succesiune asigură versului cadenţă ritmată. După numărul silabelor din picioarele metrice care le compun, ritmurile pot fi: binare (trohaic, iambic), ternare (dactilic, amfibrahic, anapestic), cuaternare (peon, coriamb), cvinare (mesomacru) şi senare (hipermesomacru).

STROFA – În versificaţia modernă, strofa reprezintă o grupare de versuri, de obicei cu înţeles unitar, care se repetă identic din punctul de vedere al formei, fiind totodată unitară în privinţa ritmului, a rimei şi a măsurii. Regulile prozodice moderne diferenţiază strofele după numărul de versuri care le compun: monovers, distih, terţet/terţină, catren, cvinarie, sextină/senarie şi polimorfe (de la 7 la 12 versuri).

VERSUL reprezintă, de obicei, un rând dintr-o poezie, marcat printr-o pauză finală şi alta mediană, numită **cezură**, care îl desparte în două secvenţe numite emistihuri şi alcătuind o unitate de ordin ritmic.

Versurile albe sunt cele lipsite de rimă, iar cele libere sunt atât acele lipsite de rimă, scrise în metru diferit în cadrul aceleiaşi poezii, cât şi cele lipsite de ritm, în general abandonând constrângerile de ordin prozodic.

Scanned with OKEN Scanner

TEMA – esenţa unei opere literare, rezultată din ansamblul motivelor literare conţinute. Tema este adesea un aspect din realitate abordat de un autor, un sentiment sau o idee. Boris Tomaşevski defineşte teama ca „o schemă foarte generală spre care conduc situaţiile şi motivele dintr-o operă" (*Teoria literaturii. Poetica*).

TEMPORALITATE

Momentul naraţiunii desemnează poziţia temporală a actului narativ în raport cu istoria (istorie, diegeză= lume narată+ lume citată).

• pentru naraţiunea heterodiegetică- tipul narativ auctorial momentul naraţiunii este, în general ulterior timpului în care povestirea este considerată în derulare;

• pentru naraţiunea heterodiegetică- tipul narativ actorial/ neutru momentul narativ înregistrează două situaţii: 1) naraţiunea este simultană (la prezent) şi 2) se poate sesiza iluzia unei naraţiuni simultane (la timpurile trecutului). Dacă povestirea este scrisă la prezent, actul narativ coincide cu desfăşurarea acţiunii romaneşti, astfel încât naraţiunea este simultană. Folosirea timpurilor trecutului este mult mai frecventă. Trecutul arată că actul narativ este posterior evenimentelor narate. Pentru narator este vorba deci de o naraţiune ulterioară acţiunii. Totuşi cititorul nu împărtăşeşte această experienţă temporală. Graţie descripţiei scenice pline de viaţă, el are impresia că e martor ocular al acţiunii. Trecutul îşi pierde astfel valoarea tradiţională de trecut pentru a crea iluzia unei naraţiuni simultane la prezent;

• pentru naraţiunea homodiegetică- tipul narativ auctorial actul narativ asumat de personajul- narator este posterior istoriei trăite de personajul actor. Personajul narator va accentua adeseori această distanţă temporală prin anticipări şi prin intervenţii auctoriale. Cititorul adoptă personajul- narator ca centru de orientare, în aşa fel încât acesta va resimţi perfectul simplu ca un timp care trimite în trecut;

• pentru naraţiunea homodiegetică – tipul narativ actorial personajul-narator se ascunde cu totul în spatele personajului- actor şi se abţine să facă anticipări sau intervenţii auctoriale, care i-ar da la iveală actul narativ. Dacă povestirea este la prezent, naraţiunea va fi simultană. Monologul interior este într-atât de imediat încât aboleşte complet distanţa între timpul naraţiunii şi timpul istoriei. Perfectul simplu pare să nu mai exprime un trecut, el provoacă însă iluzia unei naraţiuni simultane cu prezentul deoarece cititorul se identifică cu personajul- actor în faţa căruia se desfăşoară prezentarea scenică a lumii romaneşti. (Jaap Lintvelt, *Încercare de tipologie narativă-Punctul de vedere. Teorie şi analiză*)

Analepsă – retrospecţie; Lämbert (1955) distinge astfel între retrospecţii (*Rückwendungen*) şi anticipări (*Vorausdeutungen*), analizându-le funcţiile narative: astfel, retrospecţiile pot avea o funcţie expozitivă, digresivă sau retardativă; anticipaţiile pot avea o funcţie de predicţie sau de anunţare. La nivelul

Scanned with OKEN Scanner

analepselor (acelaşi lucru fiind valabil şi în cazul prolepselor), trebuie făcută distincţia între **analepsa *internă*** (retrospecţie care nu merge mai departe de punctul de pornire cronologic al istoriei) şi **analepsă *externă*** (a cărei amplitudine depăşeşte punctul de pornire al istoriei), analepsă *parţială* (retrospecţie care se încheie în elipsă fără a mai întâlni povestirea iniţială) şi **analepsa *completă*** (care se racordează fără soluţie de continuitate de povestirea iniţială) etc. Acestei analize i s-a obiectat (Herrstein Smith, 1980) că nu are sens decât în cazul unei povestiri factuale sau de ficţiune ce cunoaşte versiuni multiple (de pildă poveştile populare, ale căror versiuni pot fi comparate): în cazul marii majorităţi a povestirilor de ficţiune nu există posibilitatea comparării ordinii povestirii cu cronologia istoriei, deoarece aceasta din urmă nu există decât în măsura proiectării ei de către povestire.

Cronotop – (ceea ce în traducere *ad litteram* înseamnă «timp-spaţiu») conexiunea esenţială a relaţiilor temporale şi spaţiale valorificate artistic în literatură. Termenul exprimă caracterul indisolubil al spaţiului şi timpului (timpul ca cea de a patra dimensiune a spaţiului). Cronotopul este privit ca o categorie a formei şi conţinutului în literatură.

În cronotopul literar-artistic are loc contopirea indiciilor spaţiale şi temporale într-un ansamblu inteligibil şi concret. Timpul, aici, se condensează, se comprimă, devine sensibil din punct de vedere artistic; spaţiul însă se intensifică, pătrunde în mişcarea timpului, a subiectului, a istoriei. Indiciile timpului se relevă în spaţiu, iar spaţiul este înţeles şi măsurat prin timp. Intersectarea seriilor şi contopirea indiciilor constituie caracteristica cronotopului artistic. În literatură, cronotopul are o importanţă esenţială pentru *genuri*. Se poate afirma deschis că genul şi variantele lui sunt determinate de cronotop; totodată, în literatură, timpul constituie principiul de bază al cronotopului. Cronotopul, ca o categorie a formei şi a conţinutului, determină, (într-o măsură considerabilă) şi imaginea omului în literatură; această imagine este întotdeauna esenţial cronotopică.

Prolepsă, adică anticiparea care constă în a povesti sau evoca dinainte un eveniment ulterior („Mai târziu avea să regrete acest gest nesăbuit").

Silepsă, organizare anacronică în care regruparea evenimentelor povestite nu mai este motivată temporal, ci ascultă de exemplu de conexiuni spaţiale (anecdotele povestite de-a lungul unei povestiri de călătorie şi suscitate de locurile vizitate) sau tematice (principiu de regrupare care comandă povestirile intercalate în romanele «cu sertare»).

Sincronie – trăsătură a unui text narativ constând în coincidenţa dintre ordinea evenimentelor povestite şi ordinea prezentării lor narative. Deşi aparent acest fenomen este firesc, numărul textelor caracterizate prin **sincronie** este redus.

TRAGEDIA – specie a genului dramatic, în versuri sau în proză, care are în centru conflictul tragic, caracterizat prin imposibilitatea eroului de a depăşi destinul. De aici apare categoria tragicului, eroul fiind un adevărat model uman, dar având un sfârşit tragic.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

I. PROZA SCURTĂ 5
A. BASMUL CULT 5
Povestea lui Harap-Alb de Ion Creangă 5
Făt-Frumos din lacrimă de Mihai Eminescu 9
Conceptul operaţional basm cult: *Făt-Frumos din lacrimă* de Mihai Eminescu. 9
Particularităţi de construcţie a unui personaj de basm – *Făt-Frumos din lacrimă* 13
B. POVESTIREA 18
Fântâna dintre plopi (din volumul *Hanu Ancuţei*) de Mihail Sadoveanu 18
Pescarul Amin de Vasile Voiculescu 22
Lostriţa de Vasile Voiculescu 24
C. NUVELA 27
Moara cu noroc de Ioan Slavici 27
Construcţia subiectului în nuvela psihologică *Moara cu noroc* de Ioan Slavici 30
Relaţia incipit-final în nuvela *Moara cu noroc* de Ioan Slavici 35
Particularităţi de construcţie a unui personaj dintr-o nuvelă studiată –Ghiţă din *Moara cu noroc* de Ioan Slavici 38
Tema familiei într-un text narativ studiat 42
Tema banului/ a înavuţirii în nuvela psihologică *Moara cu noroc* de Ioan Slavici 47
Asemănări şi deosebiri între două tipuri de nuvelă (nuvela *istorică şi* nuvela *fantastică*) – Costache Negruzzi – *Alexandru Lăpuşneanul* şi Ioan Slavici – *Moara cu noroc* 51
Prezentarea comparativă a modalităţilor de construcţie a personajelor într-o proză *romantică* şi o proză *realistă:* Costache Negruzzi – *Alexandru Lăpuşneanul* şi Ioan Slavici – *Moara cu noroc* 55
Sărmanul Dionis, de Mihai Eminescu – trăsăturile prozei romantice 58
La ţigănci de Mircea Eliade – construcţia discursului narativ dintr-o nuvelă fantastică 64
La ţigănci de Mircea Eliade – caracterizarea personajului Gavrilescu 67
La hanul lui Mânjoală de I.L. Caragiale 71
II. ROMANUL 75
Ion de Liviu Rebreanu – roman realist, obiectiv 75
Ion de Liviu Rebreanu – particularităţi de *structură* 79
Relaţia dintre două personaje în romanul *Ion* de Liviu Rebreanu 82
Ilustrarea conceptelor operaţionale de *incipit* şi *final*, prin referire la romanele *Ion* de Liviu Rebreanu şi *Moromeţii* de Marin Preda 86
Baltagul de Mihail Sadoveanu – tema şi principalele componente de structură, de compoziţie şi de limbaj 88
Regimul naratorului în romanul *Baltagul* de Mihail Sadoveanu 92

Scanned with OKEN Scanner

Caracterizarea personajului principal din romanul *Baltagul* de Mihail Sadoveanu 94
Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război, de Camil Petrescu – particularităţile romanului psihologic 97
Relaţia incipit-final într-un roman subiectiv *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu 102
Viziunea despre lume într-un roman psihologic – *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu 105
Caracterizarea personajului dintr-un roman modern/ subiectiv/ psihologic *Ştefan Gheorghidiu – Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu 109
Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război de Camil Petrescu – relaţia dintre instanţele comunicării narative într-un roman modern (autor, personaje, narator, cititor) 114
Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război de Camil Petrescu – conceptul operaţional narator 117
Maitreyi de Mircea Eliade 119
Caracterizarea personajului Maitreyi 124
Enigma Otiliei de G. Călinescu 127
Particularităţi de construcţie a unui personaj 130
Moromeţii de Marin Preda – roman realist-obiectiv, postbelic 133
Moromeţii, de Marin Preda – construcţia subiectului 138
Relaţia dintre incipit şi final în romanul *Moromeţii* de Marin Preda 140
Moromeţii de Marin Preda – modalităţile de caracterizare a personajului 143
Viziunea asupra istoriei în *Ion* de Liviu Rebreanu şi *Moromeţii* de Marin Preda 148
III. POEZIA 152
Revedere de Mihai Eminescu – tema şi viziunea despre lume 152
Luceafărul de Mihai Eminescu – Particularităţile de limbaj şi de expresivitate 155
Plumb de G. Bacovia 160
Lacustră de George Bacovia 164
Testament de Tudor Arghezi 167
Flori de mucigai de Tudor Arghezi 170
Text liric modernist – *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* de Lucian Blaga 172
Autoportret de Lucian Blaga 177
Paradis în destrămare de Lucian Blaga 181
Din ceas, dedus... de Ion Barbu 183
Riga Crypto şi lapona Enigel de Ion Barbu 187
Paralelă între două texte lirice (arte poetice) aparţinând modernismului *Riga Crypto şi lapona Enigel* de Ion Barbu şi *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* de Lucian Blaga 189

Scanned with OKEN Scanner

Leoaică tânără, iubirea de Nichita Stănescu 194
În dulcele stil clasic de Nichita Stănescu 198
IV. DRAMATURGIA 200
A. COMEDIA 200
O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale 200
O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale – Comicul 205
O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale – Modalităţi de caracterizare a personajului – limbajul 207
Subiectul comediei 210
Caracterizarea unui personaj din comedie – Zoe Trahanache 212
O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale – relaţia dintre două personaje 218
B. DRAMA 222
Act veneţian de Camil Petrescu – Subiectul 222
Drama – *Act veneţian* de Camil Petrescu 223
Act veneţian de Camil Petrescu – Caracterizarea personajelor 226
Dramă modernă postbelică
Iona de Marin Sorescu 230
V. CURENTE, TENDINŢE ŞI IDEOLOGII LITERARE 238
Romantismul românesc 238
Perioada paşoptistă – Doctrina estetică promovată de revista „Dacia Literară" 240
Umbra lui Mircea. La Cozia de Grigore Alexandrescu 244
Zburătorul de Ion Heliade Rădulescu 248
Alexandru Lăpuşneanul de C. Negruzzi 251
Raportul realitate-ficţiune în nuvela *Alexandru Lăpuşneanul* de C. Negruzzi 254
Caracterizarea personajului principal – Alexandru Lăpuşneanul 257
Rolul *Junimii* şi al lui Titu Maiorescu în impunerea noii direcţii în literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea 263
Trăsături ale ideologiilor literare din perioada interbelică (*modernism/tradiţionalism*) 268
Tradiţionalismul 270
În Grădina Ghetsimani de Vasile Voiculescu 270
Aci sosi pe vremuri de Ion Pillat 273
Simbolismul românesc 275
VI. MODELE DE TESTE PENTRU SUBIECTUL I DE LA PROBA SCRISĂ A BACALAUREATULUI 278
VII. MODELE DE TESTE PENTRU SUBIECTUL AL II-LEA DE LA PROBA SCRISĂ A BACALAUREATULUI 293
VIII. GREŞELI FRECVENTE ÎN REDACTAREA TEZEI 301
IX. MIC DICŢIONAR DE TERMENI LITERARI 304

Scanned with OKEN Scanner

Cartea de față se constituie într-o replică inteligent-pragmatică la o serie de manuale și materiale auxiliare în care liceenii caută informații, formule, stratageme de lucru, modalități de informare și verificare pe parcursul anilor de școală, în vederea pregătirii examenelor esențiale, începând, desigur, cu bacalaureatul.

Autorii cărții sunt profesori reprezentativi din învățământul ieșean, activitatea lor meritorie fiind reliefată de multe alte culegeri și studii publicate până în prezent, precum și de rezultatele, multe dintre ele de excepție, atât la nivel județean, cât și la cel național, ale elevilor coordonați de aceștia.

După cum se poate ușor remarca, volumul este gândit ca un instrument de lucru necesar pentru o bună pregătire în vederea depășirii cu succes a diferitelor forme de evaluare pe parcursul ciclului liceal, pentru o bună și temeinică abordare, din timp, a problemelor pe care le presupune trecerea cu succes a bacalaureatului, precum și pentru alte tipuri de examene ce fac apel la cunoștințe bine ordonate de limba și literatura română, cum ar fi admiterea în învățământul superior, la anumite facultăți.

Constantin DRAM

ISBN 606-538-106-3
9 786065 381063

Scanned with OKEN Scanner